

ISSN 2541-9803

**ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2020
№ 2(11)

**ART LOGOS
(THE ART OF WORD)**

SCIENTIFIC JOURNAL

No. 2(11)
2020

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

2020
№ 2
(11)

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
3 февраля 2017 г.

Свидетельство о регистрации СМИ:
ПИ № ФС77-68617

Журнал издается
с 2017 года
Периодичность 4 раза в год

Учредитель: Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина

Редакционная коллегия:

М. Вержбицка, доктор филологии, Польша
С. Г. Гренье, доктор филологии, профессор, США
А. Десперманн, доктор филологии, профессор, Германия
А. А. Карпов, доктор филологических наук, профессор, Россия
Т. В. Мальцева, доктор филологических наук, профессор, Россия (главный редактор)
О. Ю. Осьмухина, доктор филологических наук, профессор, Россия
З. И. Резанова, доктор филологических наук, профессор, Россия
И. А. Стернин, доктор филологических наук, профессор, Россия
М. В. Ягодкина, доктор филологических наук, доцент, Россия

*Рукописи статей в обязательном порядке оформляются в соответствии
с требованиями для авторов, установленными редакцией.*

*Редакция не вступает в переписку с авторами статей, получившими
мотивированный отказ в опубликовании.*

Статьи, оформленные не по правилам, редакцией не рассматриваются

Адрес учредителя:
196605, Россия,
Санкт-Петербург, г. Пушкин,
Петербургское шоссе, д. 10.
тел. +7(812) 466-65-58
<http://lengu.ru/>
e-mail: pushkin@lengu.ru

Адрес редакции:
196605, Россия,
Санкт-Петербург, г. Пушкин,
Петербургское шоссе, д. 10
тел. +7(812) 451-91-76
<http://lengu.ru/>
e-mail: art.logos@lengu.ru

SCIENTIFIC JOURNAL
ART LOGOS
(THE ART OF WORD)

2020
№ 2
(11)

The journal is registered by
The Federal Service for
Supervision of Communications, Information
Technology, and Mass Media
February 03, 2017

The certificate
of the mass media registration
ПН № ФС77-68617

The journal is issued
since 2017
Quarterly, 4 issues per year

Founder: Pushkin Leningrad State University

Editorial Board:

M. Wierzbicka, Doctor of Philology, Poland
S. G. Grenier, Doctor of Philology, Professor, USA
A. Deppermann, Doctor of Philology, Professor, Germany
A. A. Karpov, Doctor of Philology, Full Professor, Russia
T. V. Maltseva, Doctor of Philology, Full Professor, Russia (chief editor)
O. Y. Osmukhina, Doctor of Philology, Full Professor, Russia
Z. I. Rezanova, Doctor of Philology, Full Professor, Russia
I. A. Sternin, Doctor of Philology, Full Professor, Russia
M. V. Yagodkina, Doctor of Philology, Associate Professor, Russia

The papers assigned for publication are to be prepared in accordance with the requirements for authors established by editorial board.
The editors do not enter into correspondence with the authors of papers fairly rejected.
Papers which do not follow the rules are rejected by the editorial board

Founder's address:
196605, Russia,
St. Petersburg, Pushkin,
Peterburgskoe shosse, 10.
Tel. +7(812) 466-65-58
<http://lengu.ru/>
e-mail: pushkin@lengu.ru

Editorial board's address:
196605, Russia,
St. Petersburg, Pushkin,
Peterburgskoe shosse, 10.
Tel. +7(812) 451-91-76
<http://lengu.ru/>
e-mail: art.logos@lengu.ru

Содержание

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

<i>Е. В. Никольский</i> Жанровое своеобразие «Русских заветных сказок»	6
<i>С. М. Коновалов</i> О сатире.....	24
<i>Е. В. Никольский, Д. Вальчак</i> «Преступление и наказание» 40 и 140 лет спустя. О рецепции романа Ф. М. Достоевского в «Цветах бездны» Вс. С. Соловьёва и в «Ф. М.» Б. Акунина.....	36
<i>Л. А. Лысенко</i> К вопросу о соотношении художественного образа, хронотопа и жанра (на материале произведений И. С. Шмелева «Лето Господне» и Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба»)	57
<i>Е. А. Дубровская</i> К вопросу о жанровой идентификации литературной сказки (на примере сборника «Гусарские сказки» Ю. Галича)	64
<i>О. А. Некоз</i> Арсенал поэтических средств книги А. Ахматовой «Тростник».....	70
<i>Л. И. Вигерина</i> Художественное осмысление фотографии в поэзии А. М. Городницкого: к проблеме интермедиальных связей литературы и фотографии	75
<i>И. Б. Ничипоров</i> «Гость» Александра Проханова как конспирологический роман о художнике.....	89
<i>С. Ф. Меркушов</i> Регенерация абсурда в русской прозе конца XX – начала XXI века	98

ЛИНГВИСТИКА, ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

<i>С. В. Мисяченко</i> Лексико-стилистическое описание рекламы в аспекте прагматики.....	113
<i>М. С. Кунусова, Г. С. Умарова, У. К. Доукариева</i> Лингвистические особенности перевода научно-технической литературы с русского на казахский язык, пути и методы формирования системы терминов	123

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

<i>Виктор Шетэля</i> Славянский след в немецкой топонимике польской Прибалтики (Pomorza): к постановке вопроса	133
<i>Д. М. Фролов</i> Немецкий взгляд на проблему войны сквозь призму концепта «Kriegszeit»	139
Сведения об авторах	145

Contents

THE STUDY OF LITERATURE AND FOLKLORE

<i>Nikolsky Eugeny</i> Genre Peculiarity of the "Russian Treasured Fairy Tales"	6
<i>Konovalov Sergey</i> About Satire	24
<i>Nikolsky Eugeny, Walchak Dorota</i> "Crime and Punishment" 40 and 140 Years after. About the Reception of the Novel by F. M. Dostoevsky in the "Flowers of the Abyss" by Vsevolod Solovyov and in "F. M." by Boris Akunin	36
<i>Lysenko Lidia</i> To the Question of the Relationship of the Artistic Image, Chronotope and Genre (Based on the Works "The Lord's Summer" by I. S. Shmelev and "The Journey of Gleb" by B. K. Zaitsev)	57
<i>Dubrovskaya Evgeniya</i> To the Question of Genre Identification of a Literary Fairy Tale (on the Example of the Collection "Hussar Tales" by Y. Galich)	64
<i>Nekoz Olesya</i> Arsenal of Poetic Tools by A. Akhmatova's Book "Reed"	70
<i>Vigerina Lyudmila</i> Artistic Interpretation of Photography in the Poetry of A. M. Gorodnitsky: to the Problem of Intermedia Links between Literature and Photography	75
<i>Nichiporov Iliya</i> Alexander Prokhanov's "Guest" as a Conspiracy Novel about the Artist	89
<i>Merkushov Stanislav</i> Regeneration of the Absurd in Russian Prose of the End of the XX – Beginning of the XXI Century	98

LINGUISTICS, THEORY OF DISCOURSE AND LINGUISTIC STYLES

<i>Mysyachenko Svetlana</i> Lexical and Stylistic Description of Advertising in the Aspect of Pragmatics	113
<i>Kunusova Malika, Umarova Gulnar, Doukariyeva Uldai</i> Linguistic Features of Translation of Scientific and Technical Literature from Russian into Kazakh Language, Ways and Methods of Forming the Term System	123

INTERCULTURAL COMMUNICATION

<i>Szetela Victor</i> Slavic Trace in the German Toponymy of the Polish Baltic States (Pomorza): to Pose the Question	133
<i>Frolov Dmitry</i> German Outlook on the Problem of War in the Light of the Concept "Kriegszeit"	139
About Authors	147

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ И ФОЛЬКЛОРИСТИКА

УДК 801.81:398.21

ГРНТИ 17.71.07

Е. В. Никольский

Жанровое своеобразие «Русских заветных сказок»

В статье анализируется такой малоизвестный жанр русского фольклора, как заветная сказка. Автор представляет заветную сказку как отдельный жанр народной прозы, обладающий рядом специфических особенностей. В генетическом аспекте заветная сказка является продуктом параллельного развития сказочной прозы, так как она возникла в недрах волшебной сказки, сохранив с ней сходство в мотивах и установку на развлекательность, но, ввиду особых условий бытования, значительно модифицировала свой стиль и поэтику, что проявлялось в неполноте композиции, наличии жанрообразующих эротических эпизодов, в особой экспрессивности, «обрывности» и лаконизме фраз, в наличии особой лексики и обценизмов. В ходе анализа рассматриваются психоаналитические аспекты, типология эротических мотивов и специфика бытования сказок, их место в культуре повседневности.

Ключевые слова: народная проза, жанр, заветная сказка, фольклорная лексикология, обценизмы, эротические мотивы, культура повседневности.

Eugeny Nikolsky

Genre Peculiarity of the "Russian Treasured Fairy Tales"

The article analyzes a little-known genre of Russian folklore as a cherished fairy tale. The author argues that this is a separate genre of folk prose, which has a number of specific features. And in the genetic aspect, the cherished fairy tale is a product of the parallel development of fairy-tale prose, since it appeared in the depths of a fairy tale, retaining its similarity in motives and setting for entertainment, but, due to the special conditions of existence, it significantly modified its style and poetics, which was manifested in the incompleteness of the composition, in the presence of genre-forming erotic episodes, in a special expressiveness, "discontinuity" and laconism of phrases, in the presence of a special vocabulary and obsession. The analysis examines the psychoanalytic aspects, the typology of erotic motives and the specifics of the existence of fairy tales, their place in the culture of everyday life.

Key words: folk prose, genre, cherished fairy tale, folklore lexicology, obsession, erotic motives, culture of everyday life.

Введение

В. Я. Пропп отмечал, что в любой науке «... классификация является основной и предпосылкой, из которой исходят при изучении материала по существу. Однако сама она есть результат очень длительного и детального исследования. Определить предмет изучения очень часто означает правильно отнести его к определенному классу, виду, разновидности... В советской науке выработалось мнение, что основой всякого фольклорного изучения, в т. ч. основой классификации, единицей, с которой следует начинать, является жанр. С одной стороны, он подчиняется более общим категориям, с другой – может быть разбит на более дробные...» [8, с. 173–174].

Русский фольклор, как и фольклор других народов, невозможно представить в полноте без пласта текстов эротического и обценного характера. Размышляя об этом типе фольклора, П. А. Флоренский отмечал утонченность эротики, рафинированность любовного чувства, многообразие его проявлений и считал, что вопрос об эротике в среде сельского люда весьма достоин внимательного изучения. Однако этому изучению препятствовало отсутствие публикаций и теоретического (включая генологические и культурологические аспекты) осмысления. Прежде всего, не только собиратели часто игнорировали тексты, которые неизвестно где было хранить, да и невозможно было опубликовать, но и исполнители делились ими далеко не с каждым фольклористом. Например, студенткам, а они составляют большинство в любой фольклорной экспедиции, такое народное творчество, как правило, не передают.

Жесткие запреты на публикацию многих произведений народного творчества накладывались в XIX веке церковной цензурой, а в XX веке – советской. Однако от этого значимость научных исследований в данной области фольклора не теряет своей актуальности. Ввиду того, что подобного рода материалы в течение долгого времени оставались вне поля зрения филологов, их поэтические, функциональные и культурологические аспекты не были разносторонне и объективно изучены.

Однако история мировой (в частности – славянской) фольклористики знает несколько разножанровых собраний подобных текстов, записанных их собирателями в XIX и XX веках. Например, австро-венгерский ученый Фридрих Соломон Краузе прославился тем, что записал эротические сказки и стихи южных славян, а украинский исследователь В. Гнатюк, собрав «непристойный» фольклор собственного народа, в конце XIX века опубликовал свой сборник в Лейпциге. Но вскоре тираж этой книги был запрещен и уничтожен, и лишь считанные экземпляры сохранились в спецхранах крупнейших европейских библиотек. Белорусский эротический фольклор сохранился в записях Д. Довнар-Запольского (XIX век).

Эротические сказки великорусского народа были записаны в XIX веке крупнейшими исследователями отечественной фольклорной традиции А. Н. Афанасьевым и Н. О. Ончуковым. Известны также и сборники «Русские заветные частушки», составленные рязанским энтузиастом А. Д. Волковым (т. 1 – эротические, т. 2 – политические).

На рубеже тысячелетий московское издательство «Ладомир» выпустило в свет трехтомный сборник аналитических материалов «А се грехи, злые, смертные...», в котором впервые (после снятия цензурных запретов) были проанализированы некоторые нелицеприятные аспекты русской народной сексуальной субкультуры (семейные зверства, религиозное мракобесие, сексуальная вседозволенность, половые извращения и т. д.). Однако сугубо жанровые аспекты эротического фольклора не были рассмотрены вовсе.

Первой (по-видимому, и последней до конца XX века) попыткой анализа этих текстов в генологическом ракурсе в советской фольклористике была написанная в 1929 году статья А. И. Никифорова «Эротика в великорусской сказке» [6, с. 20–27].

Между тем крупнейшие специалисты прошлого понимали значение эротического фольклора, т.к. такие записи сохранились в рукописном наследии таких собирателей фольклора, как А. Н. Афанасьев, В. И. Даль, П. В. Киреевский. В печать они могли попасть, как правило, лишь через много десятилетий после записи. Известно, что сборник А. Н. Афанасьева «Русские заветные сказки» увидел свет в Женеве в 1872 и 1876 гг., а третье издание вышло почти 120 лет спустя, в 1992 году в Москве. Через год появилось еще одно издание в Минске, затем эти тексты неоднократно переиздавались.

По имеющимся у нас данным, полного издания всех записанных текстов заветной сказки в России до сих пор нет. Хотелось бы отметить, что в московском издании 1991 года ряд текстов был опущен, другие – изменены: был нарушен данный А. Н. Афанасьевым порядок следования текстов.

Для того чтобы лучше рассмотреть специфику такого подвида народной прозы, следует, на наш взгляд, рассмотреть вопрос о ее жанровом своеобразии. Методологическая основа для решения этого вопроса была разработана В. Я. Проппом, который считал, что «...классификация жанра в фольклористике не тождественна жанровой дифференциации литературоведения» [8, с. 174], т. к. жанр в фольклоре является более широкой эстетической категорией.

В. Я. Пропп выделил ряд значимых признаков, наличие которых позволяет различать фольклорные жанры, среди них – «совокупность поэтической

системы» [8, с. 174]. В эту парадигму им также были включены: система «приемов для выражения художественных целей и эмоционального и мыслительного мира, <...> изучение формы в связи с ее конкретным фабульным и идейным содержанием» [8, с. 175]. Иными словами, исследователь предлагает ввести в качестве дополнительных критериев проблематику, композицию, функциональное назначение произведений, а также традиционные литературоведческие категории – специфику сюжета, типологию персонажей, систему образов и художественные приемы. Помимо всего прочего, по мнению Проппа, к поэтике относится «все, что (принадлежит) к языковому стилю» [8, с. 175]. Таким образом, в ракурс рассмотрения попадают и лингвистические аспекты жанровой проблематики. Особенности стиля и лексики действительно играют важную роль в структуре сказки, но зачастую их значение заметно принижается исследователями. А ведь при их исследовании лучше высвечивается весь спектр идей, характеризующих фольклорное произведение.

При анализе стиля мы опираемся на определение академика В. В. Виноградова, который писал, что стиль – это «...общественно осознанная и функционально обусловленная, внутренне объединенная совокупность приемов употребления, отбора и сочетания средств речевого общения в сфере того или иного общенародного, общенационального языка, соотносимая с другими такими же системами, которые служат для иных целей, выполняют иные функции в речевой практике данного народа» [2, с. 210].

Такой подход к внутрижанровой дефиниции характерен в равной степени и для фольклористики, и для литературоведения, но при этом, по мнению В. Я. Проппа, «необходимо учитывать и ряд других признаков, которых нет в литературе» [8, с. 176], т. к. в фольклоре есть жанры, характеризующиеся своим применением, что и является следующим дифференцирующим фактором. В данном случае – это «...форма исполнения» [8, с. 177].

В качестве дополнительного подхода к изучению жанровой проблематики В. Я. Пропп обозначает еще три аспекта для более четкого выделения характеризующих признаков того или иного фольклорного жанра: 1) отражение существенных сторон явления; 2) постоянство и неизменяемость; 3) четкая формулировка, исключение возможности двоякого толкования.

Основная эстетическая задача определенного фольклорного жанра, как известно, преломляется в его жанровых разновидностях. При этом в них варьируются как тематика, так и поэтические средства. Сказочный жанр стремится удивить слушателя вымыслом, заинтриговать повествованием, поразить случившимся, а его разновидности выполняют эти функции по-разному, используя с такой целью различные стороны как проблематики, так и поэтики.

Предполагаемый генезис и культурологический анализ заветной сказки

Расширяя представление об анализируемом жанре, следует, как нам представляется, определить его место в системе ценностей русской культуры.

Современные культурологи, вслед за М. М. Бахтиным, выделяют в тех или иных элементах обрядов, песен, празднеств черты народной смеховой культуры и возводят ее генезис к эпохе двоеверия. Исследования М. М. Бахтина о культуре социальных низов Европы эпохи Ренессанса носит не только исторический, но и типологический характер и поэтому с некоторыми оговорками его можно перенести на русскую почву. Оценивая фольклор и игрища, М. М. Бахтин считал, что процесс жизни изображается в образах материально-телесного низа: все опускается вниз – в землю, чтобы умереть и родиться сызнова. Поэтому движение вниз – умерщвляющее и рождающее одновременно – роднит между собой такие, казалось бы, чуждые друг другу явления, как побои, ругательства, пожирания, преисподнюю и т. д. Следовательно, эти образы повергают, сбрасывают вниз, снижают, поглощают, хоронят, посылают в преисподнюю, бранят и проклинают – одновременно все начинают заново: оплодотворяют, сеют, обновляют, возрождают, хвалят и прославляют.

Б. А. Успенский в своих работах анализирует такое интересное явление русской культуры, как «антиповедение», т.е. поведение наоборот. Согласно этой концепции, существовали определенные дни, когда надлежало грешить и действовать вопреки общепринятым правилам. Антиповедение в слове – это и есть эротический и непристойный фольклор, в т. ч. заветная сказка [9, с. 131].

Исследователь считает, что «...по своему происхождению, это магическое антиповедение связано с языческими представлениями о потустороннем мире. Оно соотносилось с календарным циклом и, соответственно, в определенные временные периоды (например, на святках, масленицу, в Купальские дни) антиповедение признавалось уместным и даже оправданным или, практически, неизбежным» [9, с. 165–166].

Будучи противопоставлено нормативному, с христианской точки зрения, поведению антиповедение, выражающееся в сознательном отказе от принятых норм, способствует сохранению традиционных языческих обрядов. В таком контексте становится понятной органическая связь двух основных мотивов заветных сказок – эротического и антиклерикального.

Однако языческие идеалы не воспринимаются в этих условиях как самостоятельная и независимая норма, но осознаются – в перспективе христианских представлений – именно как отклонение от нормы, т. е. реализация «неправильного» поведения. В итоге антиповедение может принимать самые разнообразные формы: в частности, ему соответствует ритуальное обнажение,

сквернословие, глумление над христианским культом, рождественские ряженные и эротические игры в дни Ивана Купалы.

Все сказанное говорит о глубокой архаичности русских заветных сказок, что «... проявляется как в содержательных, так и формальных моментах организации сказки ... В более специальных, семантических, терминах мы можем заключить, что эти тексты архаичны как по своей семантике, так и по своей синтактике и прагматике» [9, с. 178].

Исследуя генезис этого жанра, можно отметить, что, с одной стороны, такие сказки связаны с развитием народной прозы вообще, т. е. с процессом распада некогда единой волшебной сказки на ряд жанровых составляющих; с другой стороны, с бытовавшими в народной среде концептами антимира и антиповедения. Согласно таким представлениям, существует и другой мир, где все устроено «вверх ногами». Рабле и народная культура Европы его локализируют в преисподней. В русской культуре расположение антимира четко не представлялось, однако его связь и загробной жизнью все-таки присутствует.

Во многих заветных сказках присутствуют волшебные мотивы (фантастическое увеличение гениталий, фаллическая купля-продажа и т. д.). Сюжетные элементы, содержащие в себе эти мотивы, являются более архаичными, чем сама эротическая сказка, и восходят к первобытным поверьям и мистериям. Выскажем предположение о том, что заветная сказка древнее обычной социально-бытовой, в которой, по мнению А. Н. Веселовского, произошло «оскаменение жизни».

Специфика заветной сказки. Семантический анализ слова «заветный»

Исследователи фольклора уже в начале XX века обратили внимание на значительный пласт народного творчества, который получил самые многообразные названия: «нескромные» (В. И. Симаков), «озорные» (В. В. Князев), «похабные» (П. А. Флоренский), «скабрзные», «с картинками», «с кривульками», «нецензурные», «матерные», «вульгарные», «непристойные» и прочие. На рубеже тысячелетий утвердился термин «заветные», отчасти это было обусловлено публикацией афанасьевского, ончуковского и других сборников славянской эротической сказки.

«Заветная сказка» – малоизученное явление русской культуры, хотя есть интересные данные о ее широком бытовании как в Московской Руси, так и в более поздние времена. Путешественник XVII столетия Адам Олеарий отмечал, что «русские любят рассказывать похабные истории» и что «такие истории весьма распространены в их среде» [6, с. 25]. Если его замечание вызывает сомнения в нравственности русских, то Ф. М. Достоевский считал несколько

иначе: «Народ наш не развратен; нет, а очень даже целомудрен, хотя, бесспорно, это самый сквернословный народ в мире, и над этим стоит крепко подумать» [3, XXI, с. 56].

Интересно и само понятие «заветный». На наш взгляд, это слово неслучайно было внесено в заглавие сборника, вследствие чего оно может стать своеобразным жанровым определением эротической сказки, т.к. является полисемантическим и содержит в себе несколько коннотаций. «Толковый словарь русского языка» С. И. Ожегова предлагает три значения данного слова: 1) нечто сокровенное, задушевное; 2) что-либо оставляемое потомкам (ср. завещание); 3) справляемое по каким-либо причинам. Большой Академический Словарь русского языка предлагает еще один небезынтересный аспект семантики слова «заветный» (устаревшее): «что-либо связанное с запретом, запрещающее, табуированное».

По-видимому, слово, стоящее на обложке сборника сказок, употреблено в большей степени в двух последних значениях.

Поэтико-семантическое своеобразие заветной сказки

Своеобразие поэтики, как отмечалось выше, является первым аспектом жанровой дифференциации. Главное отличие «заветной» сказки от социально-бытовой и новеллистической – эротическая окрашенность основных эпизодов, составляющих её семантическое ядро. Если убрать эти места из текста сказок, то произойдет ее разрушение или, в лучшем случае, она станет лишь слабым подобием других форм народной прозы. Прежде чем говорить об эротическом начале в «заветной» сказке, следует кратко упомянуть об общей специфике и типологии эротических мотивов в художественной словесности.

Условно эти явления можно разделить на несколько уровней, представленных в фольклоре и литературе разных стран и народов с той или иной степенью периодичности. Прежде всего, следует выделить порнографический тип (от греч. *porno* – разврат + *grafo* – писать). Здесь бросается в глаза большой объем эротического описания, усложненность особенно откровенными, порою сугубо натуралистическими подробностями.

Другой тип – эротика символическая, где это начало прикрито новыми образами, метафорами, слабыми или, наоборот, сильными намеками, сравнениями и т. д. Этот тип характерен для произведений поэтических и присутствует в песнях, загадках и частушках русского народа. В них важное место занимает фаллическая символика, основанная на архетипических символах, связывающих соитие и акты вспахивания и засеивания поля, косьбы, молотьбы, копания земли («на куме пахал», «елдою рожь косил, а мудьями молотил»).

Исследователи неоднократно указывали на распространенность в глубокой древности фаллических культов (научное название бога Шивы – phallicus; фаллическими были культы Осириса в Египте, Адониса в Финикии, Диониса в Греции) [4, с. 20].

В древние времена фаллические культуры были достаточно широко распространены среди наиболее развитых в культурном отношении цивилизаций. Эти культы – отголоски тайных мистерий. Эти мистерии разыгрывали сцены сексуального содержания, кульминацией которых был половой акт и оргазм как символ Божественного Брака. Естественно, делалось это в «благих целях». В основе действия таких мистерий лежало представление о том, что возможно снизу исправить ошибку мироздания.

В основе Тантры мифологический образ мужского и женского начал, персонифицированный в Боге Шиве и его жене Парвати. Культ Шивы уходит корнями в глубокую древность. Созидающие аспекты Шивы воплощены в его основном символе – линге-фаллосе. Изображения линги в виде каменной колонны, покоящейся на йони – женском символе, распространены по всей Индии и являются главным объектом культа в «Махабхарате». Мудрец Упаманью говорит, что знак творения – не лотос, не диск, но линга и йони. Согласно мифу, во время спора Богов Брахмы и Вишну о том, кого из них назвать творцом, перед ними вдруг возник пылающий линга (символ Шивы) необозримой величины. Пытаясь найти его начало и конец, бог Вишну спустился под землю, а Брахма взлетел на небо – оба не достигли цели. Тогда они признали Шиву величайшим из творцов. Существуют изображения Шивы, воплощающего мужское и женское начала, а также Шивы-Линга. Особое значение во многих древних религиях придавалось эрегированному фаллосу, вид которого должен был внушать страх и почтение. В античной Греции перед домами и храмами стояли квадратные колонны с мужской головой и эрегированным фаллосом, но без рук и ног – гермы, служившие предметом поклонения.

Оргиастические и фаллические культы были широко распространены в древности и в средневековье, да и в наше время не умирают.

Во времена Александра Македонского был распространен культ Приапа, бога проституток и развратников. На Парнасе устраивались оргии в честь Диониса. Разыгрывались трагедии и мистерии в честь Амура и Эроса. В древнеиндийской мифологии почитался Кама. В дальнейшем бог Кама стал носителем основных законов поведения в отношении эмоциональной и сексуальной жизни.

Отголоски культовой роли фаллоса можно найти и в частушках. В. И. Жельвис в своем исследовании показал, что переосмысливание фалли-

ческих церемоний и культов прослеживается на примере развития образа Приапа: «Древнегреческий Приап, как и его аналоги в других религиях, изображал прокреативную силу природы, отчего его важным отличительным признаком являлся огромный фаллос, который нередко мог отсоединяться от изображения Приапа и участвовать отдельно в сакральных церемониях» [4, с. 23].

Архаические мотивы эротического плана присутствуют и в заветных сказках, однако, их функции в них другие (это мы покажем в ходе дальнейшего анализа). Так, к мужским символам относят высокие камни, пальму, сосну, дуб, фиговое дерево, плющ (по тройной форме листа), мандрагору (по форме корня, напоминающего тело человека), большой или любой палец. К женским символам относят дырку на земле, расщелину в скале, глубокую пещеру, мёртвое дерево (по форме листа), дельфина или лобана (по издаваемому крику), бобы, персики, вообще, любой уголок, затененный густыми кустами. Союз полов, по Жельвису, символизируется такими сочетаниями, как меч и ножны, стрела и цель, копьё и щит, плуг и борозда, лопата и канава, столп и источник и многими другими [4, с. 20].

В этой связи особое значение приобретает фон, на котором совершает действие заветных сказок (зачастую связанное с половым сношением). В некоторых заветных сказках оно происходит на природе, в поле, в других местах, в доме, где особо запоминаются такие бытовые предметы, как дверь, нож, серп и т. д. Т.е. сексуальная конкретика окружается архаической символикой. Ведь «двери», «ворота» – у Фрейда женские символы. По Фрейду, все, что торчит вверх, длинное, может быть мужским символом: палки, зонтики, деревья, колья, карандаши, ручки, молотки. В нашем частушечном словаре это батожок, дудка, карандаш, кол, оглобля, палка, свечка, сигара, ствол (орудия), трубка и др.

У Фрейда все предметы, ограничивающие полое пространство, способное быть чем-нибудь наполненным, могут быть женскими символами, например: сосуды, коробки, ящики, чемоданы, карманы, комнаты. У Фрейда мужской символ – предмет, из которого течет вода: водопроводный кран, чайник, фонтан. К женским символам Фрейд причисляет плоды (яблоки, персики); в загадках – это малина (с парным мужским символом – стержнем в малине) или вообще «ягода». «Инструменты» Фрейд считает мужскими символами.

В частушках олицетворение фаллоса принимает самые разнообразные формы: у него есть борода, макушка, уши, он плачет жгучей слезой, виснет на седле; чтобы он не ходил босой, ему плетут лапти; вяжут варежки, он уходит на фронт, сидит в окопе, гуляет по травке или скверу, мерзнет до волос и

т. д. Vagina, как и penis, может вести самостоятельную жизнь: драться, высывать зубы, разевать рот и бросаться на народ, стоять на паперти с ручкой и прочее.

Особую активность они проявляют в совместных действиях: он вешает голову, она помирает с голоду; он кудри завивает, а она глядит в зеркало; он приветливо кивает, а она улыбается; она его морит голодом; он в окопе – она в тылу грустит; он плачет – она хохочет; она шлет ему исполнительный лист и др. В заветных сказках, напротив, репродуктивные органы не получают олицетворения и упоминаются в строго физиологически функциональном аспекте.

Эротика третьего типа – эпизодическая, в данном случае, описание краткое, не усложненное деталями и, по сути, составляет один – два эпизода, занимающих в тексте лишь абзац или всего несколько строк.

И, наконец, гротескная эротика. Этот тип специфичен тем, что в нем описание нередко мало соответствует реальности, изобилует фантастичностью, преувеличениями, нарушениями законов физиологии и психологии.

В «Заветных сказках» присутствуют два последних типа эротического начала. Гротескно-фантастической эротике присущ также и сатирический смысл. Во многих сказках эротика присутствует как комический или сатирический приём. Остановив внимание на подобном эпизоде, повествователь обращает внимание на поведение тех или иных персонажей.

Вопреки сложившемуся мнению, заветная сказка не является сугубо социальной сатирой. Часто подвергаются остракизму не только представители привилегированных сословий (дворянство, духовенство, купечество), но и сами крестьяне. Объект иронии и порою сарказма – не социальный статус человека, а его нравственные свойства. В них умным может оказаться барин и провести глупого мужика [см.: 1], глупым может быть и солдат. Например, в сказке «Солдат, мужик и баба» осуждается низкий моральный уровень крестьянской жизни. А в сказке «Женитьба дурня» подвергается осмеянию тупость и непрактичность простого сельского юноши.

Чрезмерно сластолюбивыми и за это наказанными могут быть барин или барыня, поп или попадья, но и простая девка или парень, старик или старуха. Но осуждается, что важно, не плотское удовольствие само по себе, а лишь сопутствующая ему глупость, жадность, желание овладеть чужой женой или похотливость не по возрасту и семейному положению (притязания старика к молодой, тещи к зятю и т. п.). Сказка смеется и над доверчивостью, плотским неведением простофиль. Круг героев этих сказок широк. Кроме названных, это дворянин, лакей, купец, хохол, дьякон, приказчик и другие.

Всё же типичными героями заветной сказки являются персонажи, сходные с героями социально-бытовой разновидности этого жанра: крестьянский парень и девушка, муж и жена, приказчики, солдаты, хохлы, евреи, духовенство, представители знати. Но принципы взаимоотношений между героями значительно в данном случае разнятся.

Бытует мнение, что все жанровые разновидности сказки (его высказала воронежская исследовательница Н. И. Копылова) можно разграничивать по принципу взаимоотношений между мужчиной и женщиной: волшебная сказка – обретение любви через трудности; авантюрная сказка – трудности иного рода (состяжание в храбрости); бытовая сказка – процесс жизни вдвоем; заветная – плотские отношения. По мнению исследовательницы, в заветных сказках теме отношений мужчины и женщины отведена «иная и вполне определенная грань: плотские отношения. Образы героев, как показывают наблюдения, отличаются, прежде всего, по отношению их к эротике. Герой сластолюбив или равнодушен, умел или полная невежда в любовных делах, умен или глуп в поведении с соперником, любовником жены, совратителем и т. д. Есть в этих сказках некоторый социальный оттенок, но он не являлся главным» [5, с. 29].

Однако такой критерий становится все же несколько односторонним и вторичным, но заслуживающим внимания. Взаимоотношения мужчины и женщины как сюжетная основа сказки, несомненно, важны и в какой-то степени уже сами по себе предопределены жанром. Ведь жанр, как известно, является совокупностью поэтических, сюжетных и языковых факторов.

Для сказки большое значение имеет генетический фактор, при этом следует учитывать её назначение и бытование. Только органическое соединение всех критериев позволяет определить и дифференцировать жанр и его подгруппы. Формальный анализ сюжета (и взаимоотношений героев) мы считаем лишь одной составляющей многоаспектного анализа; однако постановка этого критерия «во краю угла», на наш взгляд, становится не совсем правомерной и, ввиду этого, излишне категоричной, т.к. при этом остаются без внимания другие аспекты внутрияжанровой дифференциации.

Справедливости ради следует отметить и то, что плотские взаимоотношения мужчины и женщины присутствуют во всех разновидностях сказок. Но место подобных эпизодов в общей структуре сказки незначительно, и на общую систему поэтики жанра они не влияют. Поэтому нет ничего удивительного в том, что иногда для экспрессивности вкрапляется «крепкий» общенародный и сугубо контекстуальный фразеологизм. Часто герой использует свое эротическое поведение для отмщения, эротическую основу имеют те или иные предметы или явления (ср. в старообрядческих легендах – «срамное»

происхождение картофеля). Часто сугубо интимно происходит узнавание супругов: подобный мотив есть и в «Одиссее» Гомера.

Таким образом, можно отметить, что утверждение о том, что только заветная сказка обладает эротическими эпизодами, неправомерно. Суть проблемы заключается в количественной и качественной характеристике этих эпизодов, их месте в поэтической системе жанра.

Заветная сказка не только расширяет круг действующих лиц (например, по сравнению с волшебной), но создает и свои сюжетные ситуации. Кульминационным центром сюжета является, как правило, фантастически нелепая (обманная с точки зрения жизни) ситуация: доделывание ребенка, рождение попом теленка, вырастание целого поля половых членов, увеличение мужского детородного органа до невероятных размеров, (например, до неба) и др.

Фантастика такого типа свойственна именно этой разновидности сказки, она являет собой народный грубоватый юмор. Более всего к этим сказкам можно отнести слова: «сказка ложь, да в ней намек...».

Нечто подобное в инонациональных (французских) народных традициях впитал и развил раблезианский смех. В русской литературе по этому типу комизма (хотя далеко не всегда высокого качества) создавалась литература, которую принято называть «барковианой». Непрекращающийся в критике спор об авторстве поэмы «Тень Баркова» должен учитывать и характер ее комизма. Приписывание поэмы А.С. Пушкину сомнительно потому, что натуралистическая комическая фантастика по типу заветных сказок, усвоенная барковианой, у А. С. Пушкина при несомненной эротической откровенности всегда окрашена неповторимым фривольным изяществом. Примером может служить его сказка «Царь Никита и 40 его дочерей» [7]. Барковиана же в целом в этом смысле остается на уровне нецивилизованного и полуобсценного юмора.

Юмор кроется не только в основных ситуациях, но и во второстепенных. Они также могут быть фантастичны (по этому же типу) или просто гиперболически натуралистичны. Так, дятел прыгает в рот мужику, выходит в противоположное отверстие и говорит при этом: «жив, жив!» [1, № 8]. Мужик забивает «в зад» слепню соломинку [1, № 5]. Жена по приказу мужа месит квашню до тех пор, пока «жопа становится мокрая» [1, № 3]. Мужик в церкви «бздит» барину под нос так, что невозможно продохнуть [1, № 18].

По наблюдениям Н. И. Копыловой, юмор «в этих сказках на любителя. Он может казаться (а может являться) примитивным, вульгарным. Народный юмор в народных сказках – это юмор натуралистической фантастики или гиперболы и натуралистического слова. Искусственно облагораживать его – значит исказить образ народа, который привык все в окружающей его жизни называть прямыми именами» [5, с. 30].

Итак, если эротическая тематика является доминантой в сказке и несет в себе не только побочные функции, но и основные, решает развлекательные и сатирические задачи, то мы имеем дело именно с заветной сказкой.

В традиционном фольклоре невозможно встретить какие-либо ситуации, связанные с сексуальными извращениями (они были мало свойственными нашему народу, а фольклор обобщает лишь типичное). Правда, была попытка рассмотреть обрядовый игрищный травестизм как проявление тенденции к отклонению от нормальных сексуальных влечений и от нормальных половых функций. Но она получила аргументированное возражение В. П. Федоровой, отметившей, что обычно ряжение (в том числе и переодевание женщины в мужскую одежду и мужчин – в женскую) «происходило в период, когда в игровой форме заклинался урожай. Только здоровые отношения, дающие жизнь, воспринимались влияющими на плодородие. А какое плодородие могут вызвать аномальные сексуальные влечения? Вступать в такие игры публично – значит обрекать землю и весь окружающий мир на бесплодие. Это противоречит всей обрядовой практике солнцеворота, призывающей изобилие» [10, с. 109].

Композиция

Для заветной сказки характерны как наличие элементов сложной композиционной структуры волшебной сказки, так и, наоборот, сюжетный лаконизм и простота. Порою ее сюжет раскрывается так, что общая сказочная схема (зачин – развитие действия – заключение) не реализуется, вследствие чего композиция становится неполной; при этом финальные сцены нередко отсутствуют совсем.

Заветная сказка как бы забывает о композиционных особенностях родственной ей сказки волшебной, а также авантюрной (любящей нагромождение эпизодов). В ней сюжет стремится к событийному лаконизму (отсутствуют троекратные повторения), в котором главное: при помощи обмана дать несведущему представление о плотском общении, а сведущему – обмануть немилостивого или неумного мужа (жену) или наказать чрезмерно похотливого, заплатив ему «той же монетой», то есть вступив в связь с его женой, дочерью и т.д., дать урок жадному и глупому. Сами плотские отношения в заветной сказке не осуждаются. Напротив, герои всячески стремятся обрести их.

Мир народной эротики в заветных сказках не легок и шаловлив, в отличие от западной традиции несколько тяжеловесен, грубоват. Художественные задачи заветных сказок таковы: отобразить эротические отношения, одновременно повеселить читателя специфическим комизмом ситуаций, а заодно

осмеять не сами плотские отношения, а все, что есть отрицательного в человеческих характерах (как правило, глупость, жадность, поведение, не соответствующее возрасту, и т. д.). Дидактика, сатира, комизм, отражение народной эротики – таковы функции заветных сказок. При этом заветные сказки, используя отдельные общежанровые приемы (число «три», элементы зачинов, концовок, изредка традиционные народнопоэтические выражения), в целом выработали особый характер вымысла и юмора, сюжетно-композиционных и языковых приемов. Заветные сказки приоткрыли новую грань народной жизни, народного мировоззрения и народного искусства.

Сказки о животных в составе русских заветных сказок

Первые восемь сказок афанасьевского сборника представляют собой эротические сказки, где главными действующими лицами являются животные: заяц, лиса, медведь, паук и т. д.

В связи с этим встает вопрос о жанровом соотношении данных текстов (сказки о животных или заветные сказки). По своей поэтике и особенностям лексики и стиля эти тексты не имеют принципиальных отличий от сказок, помещенных далее. Их функции в народной культуре и тип бытования тот же, что и у эротических сказок, где главными героями являются люди. Мы склонны считать, что данные тексты являются заветными сказками несмотря на то, что их герои – животные.

Особенности стиля и лексики

Эта жанровая разновидность своеобразна и в языковом отношении. В лексической системе есть слабый отзвук классического фольклорного языка (постоянных эпитетов, выражений типа: «в некотором царстве, в некотором государстве»). Однако в целом, речевая стихия заветных сказок иная. Лексика в «Заветных сказках» простая – народно-разговорная. Героини называются так: «еще невинные девки», «девка рыжая», «девка на поре», «подлая баба», «дура», «молодая бабенка». Герои – «мужик», «мясник», «детина ужасный». Много имен собственных в их просторечной форме: Кузька, Гаврила, Варюха, Ванька.

В «Заветных сказках» присутствуют обычные слова из бытовой и сельскохозяйственной лексики (поле, свинья, теленок, горшок, щи, трактор и т. д.). В то же время много грубого просторечия, вульгарных слов, есть и обценнизмы, которые здесь употребляются не ради сквернословия, а в своем прямом значении или с целью создания экспрессии.

В мире заветных сказок одеваются иначе, чем в волшебных: в «армяки, поддевки, портки», «липовки» (лапти). Не мед-пиво пьют и пир на весь мир заводят, а так потчуют: «поели того-сего, потом попадья дала на закуску три

яйца»; «стали обедать...подали пирог, поп разрезал его и раздал всем по куску»; «выпили магарыч». В этих сказках награда героям за проявленный ум и находчивость не полцарства, а сто рублей, триста, тысяча. Садятся здесь не на «доброе (борзого) коня», а на «худенькую, да не кованую клячу». Правда, она, если надо для сюжета (и для смеха), не менее быстра, чем ее собрат в волшебной сказке: «кобыла... не поймает... еще пуще понесла, бьет задом и передом, споткнулась и грянулась наземь, поп через нее кубарем».

Кроме народно-разговорной речи, широко, хотя и в меньшей степени, входящей, например, в авантюрную и бытовую сказку, в лексике заветных сказок очень много грубого просторечья, слов вульгарных, неисчислимо количество непечатных (матерных) выражений. И эта особенность – не просто индивидуальная черта сказочника, склонного сдобрить соленым словом любую сказку, а особенность лексики этой жанровой разновидности в целом.

Поскольку плотские взаимоотношения – основная тема таких сказок, лексика, характеризующая эти явления, также в них присутствует. Непечатные выражения употребляются в номинативно-эмоциональной функции (обозначение гениталий и всего того, что с ними связано). Однако есть в функциях этой речи и такой оттенок, как «горячить» воображение слушателя «ядренным» словом: в них бьет живым ключом неподдельная народная речь, сверкая всеми ее остроумными сторонами. Вовсе не из пуританско-ханжеских соображений хотелось бы возразить: всех сторон народного языка в его блеске здесь, конечно, нет.

На наш взгляд, тот факт, что сказки долго не печатались, сам по себе не повод для другой крайности в оценке их художественных достоинств. Матерная речь (вне ее этической и аксиологической оценки) – реальный факт языка в жизни; как видим – и в фольклоре (ныне и в литературе).

Однако в описании любви, счастливой или несчастливой, народ пользуется другим стилем, например, в волшебной сказке или традиционной лирической песне. Выбирает выражения в этом случае авантюрная сказка и даже частушка. Недаром же народ называл заветные сказки «соромными» (срамными).

Плотские отношения – явления каждодневной жизни, быта. Поэтому в языке заветных сказок в отдельных фразах виден как бы сам процесс вытеснения высокого, то есть народнопоэтического языка словом обиходным. Например, о действии говорится, что оно происходит «в некотором царстве, в некотором государстве, а по правде сказать, в том, где мы живем». Или: «в некотором царстве, в нашем государстве»; «в некотором селе жил-был поп, великий охотник до молодых баб». Реальный план действия позволяет ввести в заветную сказку и сниженное матерное слово.

Для стиля заветной сказки характерны обрывность, экспрессивность, лаконизм и простота. Богатство художественных средств языка фольклора здесь представлено спорадически. Заветная сказка избегает сложных синтаксических конструкций. Все фразы просты и часто даже не осложняются дополнениями и обстоятельствами, не говоря уже о придаточных предложениях. Возможно, стиль и лексика были обусловлены спецификой бытования сказки.

Бытование и особенности исполнения заветных сказок

Бытование заветных сказок происходит иначе, чем, скажем, волшебных сказок. Здесь нет характерной атмосферы всеобщности, нет собрания при лучине и благоговейного внимания к словам сказителя. Тем не менее такие сказки (с учетом культуры повседневности) рассказывают все: подростки и женщины, мужики и даже старики. Порою исследователи поражались тому, что крепкие слова и непристойные сюжеты были на устах почтенных старцев и благообразных старух. Однако бытование всегда осуществлялось в пределах определенной половозрастной группы; рассказывание представителям другого пола или людям иного возраста (особенно незамужним девушкам) было табуированным. В связи с этим А. Н. Никифоров выделял две цели заветной сказки: развлекательную – позабавиться над конкретным случаем, просто посмеяться, и дидактическую – формирование представлений о культуре половых отношений у подрастающего поколения.

Фольклористы отмечали, что мужчины, рассказывая заветные сказки, просили своих жен и детей удалиться, мотивируя тем, что «не бабье суть дело». Не исключено, что подобным образом вели себя и женщины по отношению к мужчинам. Подростки, переняв заветную сказку у взрослых, рассказывали ее с охотой, часто бравируя подобными знаниями, однако и это ограничивалось своей половозрастной группой.

Ввиду такого бытования этот вид народной прозы не имел признанных исполнителей, и, может быть, именно поэтому на рубеже XIX–XX веков происходило ее разрушение, со временем вылившееся в трансформацию сказки в анекдот.

Вряд ли исполнение заветной сказки сопровождалось музыкальным сопровождением, как частушки и былины. Возможно, при повествовании возникали всплески эмоций, реплики, живая реакция не столько на сюжет, скорее, на слова или мимику рассказчика. Таким образом, и бытование эротических сказок значительно отличается от бытования прочих разновидностей этого жанра.

Повторяясь, можно заметить, что такие условия жизни жанра наложили отпечаток на стиль и поэтику. Заветные сказки более экспрессивны, более

бедны в языковом отношении, здесь меньше метафор, повторов, параллелизмов и т. д. Специально отметим, что обценная лексика присутствует, и ее количество с течением времени лишь возрастает. Так, например, в сборнике Афанасьева «срамные» слова обильно заменяются метонимическими и метафорическими эвфемизмами. В сборнике Ончукова меньше тропов и стилистических фигур, зато больше обценизмов. Это, пожалуй, может объяснить более поздняя запись текстов (афанасьевские тексты записаны на 40–50 лет ранее ончуковских). Таким образом, даже при беглом сопоставлении двух сборников выявляется общая тенденция развития заветной сказки от традиционных образов народной прозы к более простым текстам, насыщенным вульгарной лексикой.

Заключение

Эротические сказки были распространены повсеместно. Афанасьев приводит белорусские и украинские тексты и их варианты. В примечаниях он отмечает, что многие тексты были записаны на великорусской территории (Орловская, Курская, Владимирская губернии и Русский Север). Можно предположить, что заветные сказки практически вышли из активного бытования в начале XX века в центральных губерниях; в 30–40 гг. – на периферии.

Заветная сказка, с нашей точки зрения, в генетическом аспекте является продуктом параллельного развития сказочной прозы, так как она возникла в недрах волшебной сказки, сохранив с ней сходство в мотивах и установку на развлекательность, но, ввиду особых условий бытования, значительно модифицировала стиль и поэтику, что проявлялось в неполноте композиции, в наличии жанрообразующих эротических эпизодов, в особой экспрессивности, «обрывности» и лаконизме фраз, в наличии особой лексики и обценизмов. В силу всего этого, мы считаем, что заветная сказка – отдельный и специфический жанр русской сказочной прозы с только ему присущим поэтическим и культурологическим своеобразием.

Список литературы

1. Афанасьев А. Н. Русские заветные сказки. М., 1991. 155 с.
2. Виноградов В. В. Проблемы русской стилистики. М., 1980. 320 с.
3. Достоевский Ф. М. Собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1972–1990.
4. Жельвис В. И. Поле брани. Сквернословие как социальная проблема. М., 1997. 348 с.
5. Копылова Н. И. «Заветные сказки» в системе поэтики жанра // Русская сказка. Ишим, 1995. С. 28–33.
6. Никифоров А. И. Эротика в великорусской сказке // Художественный фольклор. М.-Л., 1929. Т. IV–V. С. 20–27.

7. Никольский Е. В. Жанровое своеобразие и связь с народной прозой сказки А. С. Пушкина «Царь Никита и его сорок дочерей» // *Studia Humanitatis*. 2019. № 4. Электронный ресурс. URL: <http://st-hum.ru/content/0419>.
8. Пропп В. Я. *Морфология волшебной сказки*. М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
9. Успенский Б. А. «Заветные сказки» А. Н. Афанасьева // Успенский Б. А. *Избранные труды*: в 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 129–150.
10. Федорова В. П. *Свадьба в системе календарных и семейных обычаев старообрядцев Южного Зауралья*. Курган, 1997. 283 с.

References

1. Afanas'ev A. N. *Russkie zavetnye skazki* [Russian treasured tales]. Moscow, 1991. 155 p.
2. Vinogradov V. V. *Problemy russkoj stilistiki* [Problems of Russian stylistics]. Moscow, 1980. 320 p.
3. Dostoevskij F. M. *Sobranie sochinenij: v 30 t.* [Collected Works: in 30 t.]. Leningrad: Nauka Publ., Leningr. otd-nie, 1972–1990.
4. Zhel'vis V. I. *Pole brani. Skvernoslovie kak social'naya problema* [Battlefield. Foul language as a social problem]. Moscow, 1997. 348 с.
5. Kopylova N. I. «Zavetnye skazki» v sisteme poehtiki zhanra [“Treasured tales” in the system of genre poetics] *Russkaya skazka* [Russian fairy tale]. Ishim, 1995. Pp. 28–33.
6. Nikiforov A. I. *Ehrotika v velikorusskoj skazke* [Erotica in the Great Russian fairy tale] *Khudozhestvennyj fol'klor* [Artistic folklore]. Moscow-Leningrad, 1929. T. IV–V. Pp. 20–27.
7. Nikol'skij E. V. *Zhanrovое своеобразие i svyaz' s narodnoj prozoy skazki A. S. Pushkina “Car' Nikita i ego sorok docherej”* [Genre originality and connection with folk prose of the tale by A. S. Pushkin "Tsar Nikita and his forty daughters"] *Studia Humanitatis*. 2019. № 4. Электронный ресурс. URL: <http://st-hum.ru/content/0419>.
8. Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoj skazki* [Morphology of a fairy tale]. Moscow: Labyrinth Publ., 1998. 512 p.
9. Uspenskij B. A. «Zavetnye skazki» A. N. Afanas'eva [“Treasured Tales” by A. N. Afanasyev] Uspenskij B. A. *Избранные труды*. В 2-х тт. Moscow, 1994. Т. 2. Pp. 129–150.
10. Fedorova V. P. *Svad'ba v sisteme kalendarnykh i semejnykh obychaev staroobryadcev Yuzhnogo Zaural'ya* [A wedding in the system of calendar and family customs of the Old Believers of the South Trans-Urals]. Kurgan, 1997. 283 p.

О сатире

В данной статье рассматриваются теоретические вопросы, связанные с определением понятия «сатира», анализируются основные приемы создания сатирического пафоса в художественных произведениях.

Ключевые слова: сатира, жанр, пафос, ирония, гротеск, сарказм.

Sergey Konovalov

About Satire

This article deals with theoretical aspects linked with the phenomenon of satire. It also analyzes various means used to create satirical pathos in fiction.

Key words: satire, genre, pathos, irony, grotesque, sarcasm.

Сатира (лат. *satira*, от более раннего *satura* – сатура, буквально – смесь, всякая всячина), вид комического произведения; беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом, откровенным или подспудным, «редуцированным», специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов [11].

Как отмечает М. М. Бахтин, словом «сатира» обозначаются несколько явлений: во-первых, сатира – это вид общей эстетической категории «комическое», означающей смешное и восходящей к игровому, карнавалу, самодеятельному веселью; во-вторых, это – определенный стихотворный лироэпический мелкий жанр, сложившийся и развивавшийся на римской почве и возрожденный в Новое время неоклассиками; в-третьих, другой менее определенный смешанный (с преобладанием прозы) чисто диалогический жанр, возникший в эллинистическую эпоху в форме философской диатрибы, преобразованный и оформленный киником Мениппом (III в. до н. э.) и названный по его имени «менипповой сатирой». М. М. Бахтин подчеркивает, что именно

«эта форма сатиры непосредственно подготовила важнейшую разновидность европейского романа» [3, с. 935]. Наконец, сатира – это определенное (в основном отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения (т.е. пафос), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов; в этом смысле сатира не ограничена указанными выше двумя определенными жанрами и может использоваться в любом роде литературы – эпосе, драме и лирике. Мы находим сатирический пафос как в мелких фольклорных жанрах – в пословицах и поговорках, в народных этологических эпитетах, т.е. кратких сатирических характеристиках жителей различных стран, провинций, городов, в народных анекдотах, в народных комических диалогах, в мелких импровизированных шутовских жанрах придворных и народных шутов и клоунов, в мимах, фарсах, интермедиях, в сказках, так и в крупных литературных жанрах – поэмах, комедиях, романах.

Одно из лучших определений сатиры – не как жанра, а как особого отношения творящего к изображаемой им действительности, т. е. пафоса – дал Ф. Шиллер. «Действительность как недостаточность противопоставляется в сатире идеалу как высшей реальности. Действительность, таким образом, обязательно становится в ней объектом неприятия» [24]. Как пишет М. М. Бахтин, «в этом определении правильно подчеркнуты два момента: момент отношения сатиры к действительности и момент отрицания этой действительности как недостаточности. Эта недостаточность раскрывается, по Ф. Шиллеру, в свете идеала «как высшей реальности» [3, с. 936]. В то же время М. М. Бахтин отмечает идеалистическую ограниченность шиллеровского определения: «идеал» мыслится как нечто статическое, вечное и отвлеченное, а не как историческая необходимость наступления нового и лучшего будущего, заложенного в отрицаемом настоящем. Необходимо особо подчеркнуть (этого не делает Ф. Шиллер) образный характер сатирического отрицания, отличающий сатиру как художественное явление от различных форм публицистики» [3, с. 936]. Итак, сатира есть образное отрицание современной действительности в различных ее моментах, необходимо включающее в себя – в той или иной форме, с той или иной степенью конкретности и ясности – и положительный момент утверждения лучшей реальности.

Особенность сатиры заключается в бескомпромиссности суждений о предмете осмеяния, присущей именно ей откровенной тенденциозности, способе выражения авторской индивидуальности, стремящемся установить границу между собственным миром и предметом обличения, и «... в силе субъективных выдумок, молниеносных мыслях, поразительных способах

трактовки разложить все то, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный образ действительности...» [7, с. 321].

Ю. Боров, проследивший историю эстетического восприятия сатиры, подытоживает, что она во все времена и эпохи воспринималась как явление, основанное на контрасте. «Сатира – результат контраста, разлада противостояния: безобразного – прекрасному (Аристотель), ничтожного – возвышенному (И. Кант), нелепого – рассудительному (Жан Поль, А. Шопенгауэр), бесконечной предопределенности – бесконечному произволу (Ф. Шеллинг), автоматического – живому (А. Бергсон), ложного, мнимо основательного – значительному, прочному, истинному (Гегель), внутренней пустоты – внешности, притязающей на значительность (Н. Г. Чернышевский), нижесреднего – вышесреднему (Н. Гартман) и т. д. Каждый из этих антинонимов, выработанных в истории эстетической мысли, выявляет и абсолютизирует один из типов комедийного противоречия. Однако конкретные формы комического противоречия очень разнообразны, и поэтому определение, абсолютизирующее одну из этих форм, недостаточно» [6].

Контрастную основу сатиры подчеркивает также и В. П. Рагойша. Говоря о сатире, он отмечает отрицание ею всего негативного при одновременном утверждении положительного. При этом «сцвярджэнне гэта адбываецца з вышыні пэўнага грамадскага ідэалу, што выяўляе пазіцыі мастака» [18, с. 123].

В зависимости от способов критического обличения различают прямую и косвенную сатиру. В прямой сатире автор высказывается от первого лица, и его слова могут быть адресованы как непосредственно читателю, так и герою произведения. Косвенная сатира делает героев произведений смешными посредством их собственных мыслей, высказываний и поступков, а также удачных авторских комментариев.

По мнению И. Медянцева, «одной из наиболее спорных проблем в теории сатиры является проблема сущности сатиры и ее места среди других родов литературы» [14, с. 7]. Мнения расходятся по вопросу о возможности считать сатиру особым родом литературы. Литературоведы, отстаивающие точку зрения на сатиру как самостоятельный литературный род, основываются на том, что она отличается от остальных родов литературы способом и средствами изображения действительности. Так, А. Макарян в своей работе «О сатире» посвящает целую главу месту сатиры среди других родов литературы. В третьей главе, которая называется «Сатира и юмор как род литературы», автор настаивает на том, что в искусстве слова существует четыре рода. «Некоторые литературоведы, – пишет он, – рассматривают сатиру как самостоятельный

род литературы, рядом с лирикой, эпосом и драмой. Это шаг вперед от Аристотеля и Гегеля, и это верный шаг, потому что он привносит ясность в литературный процесс, помогает уяснить специфику и значение сатиры, комедийной литературы» [12, с. 75].

Выделяя сатиру в отдельный род литературы, А. Макарян дает свою интерпретацию свойств различных родов литературы, которые имеют «специфическое содержание» и «заключают в себе своеобразное отношение» писателя к действительности. В зависимости от этого А. Макарян характеризует различные роды литературы как «эмоционально сочувственное, или лирическое, объективное, «чужое» («постороннее», Аристотель), или насмешливое. Каждому из них соответствует род литературы» [12, с. 82]. В свою очередь Л. И. Тимофеев, относя сатиру к особому роду литературы, пишет: «Сатира может осуществляться и в лирике, и в эпосе, и в драме, но вместе с тем представляет собой как бы особый литературный род, характеризующийся своеобразным способом типизации, основанным на гиперболе и преувеличении» [20, с. 72]. Свою точку зрения на сатиру как четвертый род литературы высказывает Я. Эльсберг. Он пишет: «Только как художественный принцип сатира выступает в тех несатирических произведениях, где содержатся сатирические образы, мотивы, элементы. Имея же в виду произведения, которые являются сатирическими по определяющему их пафосу, мы вправе говорить, что здесь сатира выступает и как художественный принцип, и как род литературы» [25, с. 31].

Отказывая сатире в праве считаться самостоятельным родом литературы, А. И. Ревякин, Г. Л. Абрамович, Л. В. Щепилова и др. утверждают, что она может присутствовать во всех трех родах литературы и нельзя утверждать, что она отличается от них свойствами, не имеющими ничего общего с ними. Сатира весьма разнообразна в жанровом отношении, именно это составляет ее характерную особенность, именно это делает сатиру сложным явлением в искусстве. Кроме того, сатира имеет свои особые средства изображения действительности, что часто приводит к двойственному пониманию ее природы. Но это, на наш взгляд, не дает оснований выделять ее в четвертый литературный род.

Иной подход к понятию «сатира» предлагает в своей работе «Методология литературоведения» А. Н. Андреев. По словам ученого, «иногда считают, что сатира не существует вне искусства, что только в искусстве возможен феномен сатиры» [2, с. 74]. Он определяет сатиру как духовно-эстетическую категорию, а искусство как хоть и основную, но отнюдь не единственную форму ее проявления. Искусство не является первоисточником, а лишь отражает «этот специфический духовный комплекс» [2, с. 74], который существует вне

его. Понять сатиру, по мнению А. Н. Андреева, – «значит осознать систему ценностей, лежащую в основе особого (сатирического) отношения личности к себе и миру» [2, с. 78]. С одной стороны, сатира является компонентом классической триады: Сатира – Героика – Трагизм. В основе сатиры лежит героический идеал, которому сатирический герой не может соответствовать. И свою неспособность быть «просто героем» он маскирует «преувеличенно героическими жестами» [2, с. 79]. Сатира в данном случае является карикатурой на героя, но она высмеивает не сам идеал, а неоправданные на него претензии.

С другой стороны, сатирический «менталитет» (термин А. Н. Андреева) имеет еще один, не связанный с героическим сознанием источник. Будучи формой категории «комическое», как упоминалось ранее, сатира следует ее механизму, который заключается «в несовпадении историческо-героических идеалов личности с неавторитарно-гуманистическими. Для сатиры существенны характер и мотивы данного несовпадения» [2, с. 79–80]. Часто не учитывая природный фактор в своих поступках и мыслях, человек пытается представить свое поведение как свободное, осмысленное, автономное, в результате чего и возникает сатирический эффект.

Таким образом, сатирический комплекс духовности является предпосылкой художественного творчества и вместе с тем его результатом. «Искусство возвращает нам то, что взяло у жизни для того, чтобы жизнь, в свою очередь, могла пользоваться плодами искусства», – заключает А. Н. Андреев [2, с. 80].

Отметим, что подобная интерпретация сатиры возможна, скорее, в рамках философии искусства. В предлагаемом же исследовании мы руководствуемся определением сатиры как особого вида пафоса, имеющим прикладное значение для достижения поставленной нами цели.

В современную эпоху сатирический пафос реализуется как посредством классических стилистических приемов, так и благодаря особым приемам, ставшим неотъемлемой характеристикой постреалистической литературы, представляющей собой синтез поэтики реализма, модернизма и постмодернизма.

Классификация классических сатирических приемов содержится в работах многих ученых. Так, Л. Тимофеев относит к ним иронию, сарказм, гротеск, гиперболу, аллегория, пародию. Такой же перечень приводят в своих работах Г. Поспелов [17], А. Елистратова [9], Ю. Борев [6], Б. Томашевский [22].

По определению Л. Тимофеева, ирония – прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки; чаще всего – заведомое несоответствие положительного значения и отрицательного подтекста. Данный прием приписывает явлению то, чего ему недостает, как бы

подымает его, но лишь для того, чтобы резче подчеркнуть отсутствие приписанных явлению свойств. По словам Ю. Борева, ирония – «это особая эмоциональная критика, имеющая «подводное течение» [6, с. 153.] Она подразумевает смех с подтекстом, тонкую насмешку, прикрытую нарочитым утверждением или внешне положительной оценкой явления, противоречие прямого смысла речи образному. В иронии, таким образом, недостаток данного явления воспринимается острее, связан с более существенными его свойствами, дает основание для презрительного по существу к нему отношения.

Ирония может осуществлять уничтожающую функцию, если осмеянию подвергается сущность предмета, или корректирующую, если объектом осмеяния служат отдельные его части. Она «способствует осмыслению и отображению противоречий общественной жизни» [6, с. 65].

Ирония является доминирующим приемом в литературе постмодернизма, будучи неотделимой от пародирования, что определяется постмодернистской концепцией мира как текста и фундирует такое явление, как гипертекстуальность – пародийная игра автора с профанируемыми текстами в форме пастиша. И пастиш, и пародия построены на имитации различных стилевых манер, их ироническом переосмыслении.

Поскольку переоценка ценностей в постмодернизме имеет глобальный характер, ему присуще тотальное иронизирование, не признающее никаких исключений, распространяемое авторами и на самих себя. Такая «двойная» ирония весьма характерна для современной литературы.

Еще один вид иронии, без которого невозможно представить современный литературный процесс, – это так называемая «отстраненно-безэмоциональная скрытая ирония» [19, с. 394]. В этом случае автор использует безличное письмо, никак не аффектируя насмешливого отношения к описываемому. Комический эффект в этом случае рождает неадекватность бесстрастно-уравновешенного тона повествования воссоздаваемым эпатирующим ситуациям.

Под пародией понимается сознательная, сатирически окрашенная имитация индивидуальной манеры речи, игры, поведения героя, а также и в целом литературных направлений, жанров, стилей с целью показать неактуальность, порой нелепость последних. Литературная пародия – это жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю с целью его осмеяния. С другой стороны, существуют произведения, которые, повторяя черты другого произведения, не высмеивают стиль оригинала, а направлены против различных сфер действительности.

Российский исследователь В. Н. Новиков отмечает, что лишь в первом случае речь идет о пародии, во втором же – о пародировании. Разница между ними заключается, по мнению ученого, в том, что пародия как жанр «имеет дело только с одной знаковой системой – искусством и одним видом знака – художественным образом», в то время как пародирование как прием представляет собой «критический пересмотр всякого рода знаков и знаковых систем» [15, с. 153]. Вместе с тем, в науке о литературе закрепилось употребление термина пародия в широком смысле, т. е. для обозначения не только жанра литературной пародии, но и всей области употребления пародирования как приема. Пародия является действенным средством в борьбе со стереотипами в форме и содержании литературных произведений.

В то же время было бы неверно говорить о данном приеме лишь как о средстве отрицания. Поскольку элементы пародируемого текста составляют необходимую часть самой пародии, она не может существовать без своего второго плана. По отношению к своему объекту она может характеризоваться как резко критической, так и положительной направленностью, что приводит к выводу об амбивалентном (термин М. М. Бахтина) отношении пародиста к объекту описания. Таким образом, пародия есть «намеренный диалогизированный гибрид» [4, с. 439]. При этом на первое место выступает не факт отрицания традиции, а факт ее переосмысления, готовность к диалогу с ней. По мнению Л. Хатчен, стремление к данному диалогу особенно четко прослеживается в литературе постмодернизма: «Пародировать не значит разрушать прошлое, на самом деле в пародии существует и стремление сохранить прошлое и полемическое отношение к нему» [26, с. 126].

Своеобразие данного явления в литературе постмодернизма обусловлено, в том числе, его связью с социальным дискурсом: «На первый план выдвигается не собственно литературный, а политический, социальный, идеологический контекст, в котором существовали и продолжают существовать литературные произведения» [16, с. 185]. Таким образом, литературная пародия как жанр, где пародирование выступает в качестве самоцели, практически не встречается в постмодернистской литературе, хотя пародия как прием есть неотъемлемая часть многих современных произведений.

Гораздо резче говорит о разоблачаемом явлении сарказм, который обычно определяют как злую иронию. Сарказм диктуется уже гневом, который вызван у художника каким-то явлением, т. е. тем, что он считает его недостатки неприемлемыми, затрагивающими важные стороны, такими, с которыми никак нельзя примириться.

По Л. Тимофееву, сарказм – «это нарастание отрицательного чувства по отношению к тем или иным явлениям жизни – от безобидной шутки к презрению, от презрения к гневу – завершается негодованием, когда недостатки явления становятся такими, что заставляют отвергнуть его целиком, когда смешное стоит уже на грани отвратительного, когда надо уже требовать уничтожения и самого явления, и тех условий, которые создают его в жизни» [21].

Под гротеском понимается вид художественной образности, обобщающий и заостряющий жизненные отношения посредством причудливого и контрастного сочетания реального и фантастического, правдоподобия и карикатуры, прекрасного и безобразного, трагического и комического. Резко смещая формы самой жизни, гротеск создает особый, гротескный мир, который нельзя понимать буквально и интерпретировать однозначно.

По утверждению А. Ш. Аксельрод, в XX веке гротеск стал адекватным средством выражения усложненности внешнего мира человека.

Исследовательница выделяет основные структурные характеристики гротеска, к коим относится смешение разнородных элементов и конфликт между ними, в результате которого происходит деформация реальных отношений; наличие комического как результата совмещения контрастов; дисгармоничность, склонность к излишествам, преувеличениям; отчуждение от реального мира [1].

Гротеск обладает способностью переключать плоскости восприятия, причудливо смешивая планы реальности и фантастики, используя эффект неожиданности. Он может быть и элементом стиля, и основным средством типизации, может проявляться в сюжете, в изобразительных деталях, на уровне словесного выражения.

Склонность к преувеличениям роднит гротеск с гиперболой, сущность которой заключается в сознательном преувеличении, даже утрировании определенного качества человека либо явления, что сразу бросается в глаза читателю и ориентирует (а иногда наоборот) его по отношению к герою и авторской задумке.

Аллегория – это литературный прием или тип образности, основой которого является иносказание: запечатление умозрительной идеи в предметном образе. «Это одна из форм иносказания, в которой конкретный образ используется для выражения отвлеченного понятия или суждения» [10, с. 27].

В отличие от Л. Тимофеева, который включает в классификацию сатирических приемов и юмор, делая его своего рода точкой отсчета в нарастающем критическом отношении к действительности, Г. Пospelов ставит юмор не-

сколько обособленно. Он пишет: «Юмористическое отношение к жизни долгое время не умели отличить от отношения сатирического. Только в эпоху романтизма литературные критики и представители эстетической и философской мысли осознали его как особый вид пафоса» [17, с. 112]. Юмор, по мнению Г. Н. Пospelова, – это смех над безобидными комическими противоречиями, соединенный с жалостью к людям, которая «вытекает из сознания глубокого несоответствия между комическими свойствами наблюдаемых характеров и высоким нравственным идеалом юмориста» [17, с. 113].

Вполне определенно различает юмор и сатиру Ю. Боров, называя их «полюсами смеха», между которыми – «целый мир оттенков комического» [6, с. 79]. По мнению ученого, в основе и юмора и сатиры лежит особая форма эстетического отношения к действительности: комедийное отношение. Однако оно не однородно. В зависимости от эстетических свойств объекта и целей субъекта комедийное отношение к действительности имеет два основных типа: сатирическое и юмористическое. «Ошибку против правды жизни», – пишет Ю. Боров, – «совершает художник, когда он, не соразмерив смеха с качественной определенностью явления, вместо сатирического обличения юморизирует или вместо юмора размахивает бичом сатиры» [6, с. 80].

Различие между двумя формами комического исследователь видит в степени отхода изображаемого от идеала. Свою позицию он высказывает следующим образом: «Сатира начисто отрицает явление, раскрывая его полное несоответствие высоким эстетическим идеалам; она – бичующее изобличение всего, что стоит на пути к их полному осуществлению» [6, с. 83], в то время как юмор в отличие от сатиры всегда видит в своем объекте какие-то стороны, соответствующие идеалу, и принять на свой счет юмор никому не покажется зазорным и обидным.

Юмор как бы призывает не к уничтожению явления, а к его совершенствованию. Объект юмора хотя и заслуживает критики, все же сохраняет свою привлекательность. Утверждая главное и основное в явлении, юмор очищает его от всего наносного, помогая полнее раскрываться всему общественно ценному. Юмор – смех дружелюбный, беззлобный, хотя и не беззубый» [6, с. 84].

Принимая во внимание разницу между юмором и сатирой, некоторые приемы, поставленные Л. Тимофеевым в разряд исключительно сатирических – ирония и гротеск, – рассматриваются Ю. Боровым в двух аспектах: сатирическая ирония и сатирический гротеск, осмеивающие сущность явления в целом, и юмористическая ирония, а также юмористический гротеск, критикующие его отдельные элементы.

Таким образом, необходимо признать юмор как отдельное явление, а не как прием сатиры и понять существенную разницу между ними.

К постреалистическим приемам в современной сатирической прозе можно отнести эклектичность, интертекстуальность, часто связанную с пародированием, игру с читателем, прием смены рассказчика, прием *readymade* и др. Их трактовка дается в работах таких зарубежных и отечественных философов и литературоведов, как Ж. Бодрийяр [5], Ж. Делез [8], Л. Хатчен [26], Н. Б. Маньковская [13], И. С. Скоропанова [19], Э. А. Усовская [23] и др.

В сатирических произведениях мы, как правило, наблюдаем вариативное сочетание всех этих приемов, что демонстрирует особенности авторского отношения к изображаемой действительности.

Список литературы

1. Аксельрод А. Ш. Гротеск в романах Т. Смоллета: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05. Минск, 1986. 17 с.
2. Андреев А. Н. Методология литературоведения. Минск: Дизайн ПРО, 2000. 191 с.
3. Бахтин М. Сатира // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред.-сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 935–955.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 541 с.
5. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции // Философия эпохи постмодерна. Минск: Красико-принт, 1996. С. 48–73.
6. Борев Ю. Комическое. М.: Искусство, 1970. 272 с.
7. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. М., 1969. Т. 2. 326 с.
8. Делез Ж. Ризома // Философия эпохи постмодернизма: сб. пер. и реф. / сост. и ред. А. Р. Усманова. Минск: Красико-принт, 1996. С. 8–36.
9. Елистратова А. А. Наследие английского романтизма и современность. М.: Изд-во АН СССР, 1960. 504 с.
10. Лагунина И. Н. Аллегория // Литературная энциклопедия терминов и понятий / ред.-сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. С. 27.
11. Литературный энциклопедический словарь / авт.-сост. В. М. Кожевников, П. А. Николаев. М.: Советская энциклопедия, 1987. 751 с.
12. Макарян А. О сатире. М.: Советский писатель, 1974. С. 75–84.
13. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетея, 2000. 347 с.
14. Медянцева И. П. Английская сатира XIX века. Ярославль, 1974. 273 с.
15. Новиков В. И. Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. 540 с.
16. Новикова Н. В. Пародия и искусство постмодернизма: современные теории и практика пародийного жанра // Вестн. Минск. гос. лингв. ун-та. Сер. 1. Филология. 2005. № 1 (17). С. 178–186.
17. Поспелов Г. Н. Теория литературы. М.: Высш. шк., 1978. 350 с.
18. Рагойша В.П. Сатыра // На шляху да Парнаса. Мінск: Мастацкая літаратура, 2003. С. 123.

19. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. Минск: Ин-т совр. знаний, 2000. 450 с.
20. Тимофеев Л. И. О систематизации основных понятий теории литературы // Литература в школе. 1955. № 2. С. 70–75.
21. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1966. 342 с.
22. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика: учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
23. Усовская Э. А. Постмодернизм. Минск: Тетра Системс, 2006. 256 с.
24. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. М., 1969. С. 174.
25. Эльсберг Я. Вопросы теории сатиры. М.: Книга, 1957. 34 с.
26. Hutcheon, L. A Poetics of Postmodernism: History. Theory. New York: Routledge, 1998. 268 p.

References

1. Aksel'rod A. SH. *Grotesk v romanah T. Smolleta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.05* [Grotesque in the novels of T. Smollet: author. dis. ... cand. filol. sciences: 10.01.05]. Minsk, 1986. 17 p.
2. Andreev A. N. *Metodologiya literaturovedeniya* [Methodology of Literary Studies]. Minsk: Dizajn PRO, 2000. 191 p.
3. Bahtin M. *Satira* [Satire] *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts] red.-sost. A.N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak Publ., 2001. Pp. 935–955.
4. Bahtin M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura Srednevekov'ya i Renaissance* [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance] Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1990. 541 p.
5. Bodriyyar ZH. *Simulyakry i simulyacii* [Simulacra and simulations] *Filosofiya epohi postmoderna* [Postmodern Philosophy]. Minsk: Krasiko-print, 1996. Pp. 48–73.
6. Borev YU. *Komicheskoe* [Comic]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1970. 272 p.
7. Gegel' G. *Estetika: v 4 t.* [Aesthetics: in 4 t.]. Moscow, 1969. T. 2. 326 p.
8. Delez ZH. *Rizoma* [Rizoma] *Filosofiya epohi postmodernizma* [The philosophy of the era of postmodernism]: sb. per. i ref. / sost. i red. A. R. Usmanova. Minsk: Krasiko-print, 1996. Pp. 8–36.
9. Elistratova A. A. *Nasledie anglijskogo romantizma i sovremennost'* [The legacy of English romanticism and modernity]. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 1960. 504 p.
10. Lagunina I. N. *Allegoriya* [Allegory] *Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts] red.-sost. A.N. Nikolyukin. Moscow: Intelvak Publ., 2001. P. 27.
11. *Literaturnyj enciklopedicheskij slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary] avt.-sost. V. M. Kozhevnikov, P. A. Nikolaev. Moscow: Sovetskaya enciklopediya, 1987. 751 p.
12. Makaryan A. *O satire* [About satire]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1974. Pp 75–84.
13. Man'kovskaya N. B. *Estetika postmodernizma* [Aesthetics of Postmodernism]. St. Petersburg: Aleteya Publ., 2000. 347 p.
14. Medyancev I. P. *Anglijskaya satira XIX veka* [19th century English satire]. Y Aroslavl', 1974. 273 p.

15. Novikov V. I. *Kniga o parodii* [Book of parody]. Moscow: Sovetskij pisatel' Publ., 1989. 540 p.
16. Novikova N. V. *Parodiya i iskusstvo postmodernizma: sovremennye teorii i praktika parodijnogo zhanra* [Parody and the art of postmodernism: modern theories and practice of the parody genre] Vestn. Minsk. gos. lingv. un-ta. Ser. 1. Filologiya. 2005. №1 (17). Pp. 178–186.
17. Pospelov G. N. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow: Vysshaya shkola Publ. 1978. 350 p.
18. Ragojska V.P. *Satyra* [Satire] *Na shlyahu da Parnasa* [On the hat of da Parnassus]. Minsk: Mastackaya literatura Publ., 2003. P. 123.
19. Skoropanova I. S. *Russkaya postmodernistskaya literatura: novaya filosofiya, novyj yazyk* [Russian postmodern literature: a new philosophy, a new language]. Minsk: In-t sovr. znaniy, 2000. 450 p.
20. Timofeev L. I. *O sistematizacii osnovnyh ponyatij teorii literatury* [On the systematization of the basic concepts of the theory of literature] *Literatura v shkole* [School Literature]. 1955. № 2. Pp. 70–75.
21. Timofeev L. I. *Osnovy teorii literatury* [Fundamentals of Literature Theory]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1966. 342 p.
22. Tomashevskij B. V. *Teoriya literatury. Poetika: ucheb. posobie* [Theory of literature. Poetics: textbook]. Moscow: Aspekt Press Publ., 2002. 334 p.
23. Usovskaya E. A. *Postmodernizm* [Postmodernism]. Minsk: Tetra Sistems Publ., 2006. 256 p.
24. SHiller F. *O naivnoj i sentimental'noj poezii* [About naive and sentimental poetry]. Moscow, 1969. P. 174.
25. El'sberg YA. *Voprosy teorii satiry* [Satire Theory Issues]. Moscow: Kniga Publ., 1957. 34 p.
26. Hutcheon, L. *A Poetics of Postmodernism: History. Theory*. New York: Routledge, 1998. 268 p.

Е. В. Никольский, Д. Вальчак

**«Преступление и наказание» 40 и 140 лет спустя.
О рецепции романа Ф. М. Достоевского в «Цветах бездны»
Вс. С. Соловьева и в «Ф. М.» Б. Акунина**

Особое место в образовательном процессе занимает творчество Ф. М. Достоевского, многие мотивы и образы творчества которого со временем стали общеизвестными литературными архетипами. В настоящей статье мы попытаемся показать, как на протяжении ста пятидесяти лет с момента написания «Преступления и наказания» коренным образом поменялась его рецепция. Для сравнения выбраны два совершенно разных произведения, напрямую ссылавшиеся на мотивы и образы из романа, написанные на расстоянии века, – «Цветы бездны» (1904) Вс. С. Соловьева и «Ф. М.» Б. Акунина (2006).

Ключевые слова: Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», рецепция, Вс. С. Соловьев, Б. Акунин, роман «Цветы бездны», роман «Ф. М.», ницшеанство, постмодернизм, интертекстуальность.

Eugeny Nikolsky, Dorota Walchak

**"Crime and Punishment" 40 and 140 Years after.
About the Reception of the Novel by F. M. Dostoevsky in the
"Flowers of the Abyss" by Vsevolod Soloviyov and in "F. M." by Boris Akunin**

A special place in the educational process is occupied by the work of Fyodor Dostoevsky (1821–1881), many of the motives and images of which over time became well-known literary archetypes. In this article we will try to show how over the course of one hundred and fifty years from the moment of writing "Crime and Punishment" its reception has radically changed. Let us pay attention to what images and to which aspects of the classical work later authors pay attention to and by what methods they do it. For comparison, we chose two completely different works, directly referring to the motifs and images from the novel, written at a distance of a hundred years – "Flowers of the Void" (1904) by Vsevolod Soloviev and "F. M." by Boris Akunin (2006).

Key words: Fyodor Dostoevsky, "Crime and Punishment", reception, Vsevolod Soloviev, Boris Akunin, novel "Flowers of the Void", novel "F. M.", Nietzscheanism, postmodernism, intertextuality.

«Классическое – это самое изменчивое в культуре, духовно растущее, поражающее новизной, сулящее много открытий».

М. Эпштейн

В наше достаточно непростое время, когда мы встречаемся с довольно тревожными моментами, связанными с превалированием технократически-прагматичного типа мышления, с девальвацией гуманитарной культуры, с падением духовности, с размыванием нравственных ориентиров, с истощением внутреннего интеллектуального потенциала личности, в значительной степени возрастает роль личностно-ориентированного образования в воспитательно-педагогическом процессе.

Следует признать, что ведь образование – это не только обязательное школьное обучение, но также и индивидуальное, интимное занятие, связанное с неповторимым самоопределением данного конкретного человека. Образование в отличие от просвещения – это путь духа и души, по которому человек идёт всю свою жизнь и на котором каждый его акт самоопределения и есть тот образовательный заряд, влияющий на формирование внутреннего развития личности.

Известно также и другое: классическая литература с её общечеловеческими ценностями и неистощимым нравственно-эстетическим потенциалом в нашей стране всегда выступала как высший регулятор духовно-этической и даже исторической жизни народа.

Открыть для себя и ощутить «скрытую современность классики» (М. Пришвин) – одна из главных задач в изучении русской литературы. Один из путей решения этой задачи – пробуждение творческой мыслительной деятельности, формирование эстетических убеждений, нравственной позиции силами словесного искусства. Следовательно, необходимо создание таких условий на учебных занятиях, чтобы шёл постоянный процесс сопереживания, соразмышления, постижения и истолкования литературы. А это в немалой степени способствует пробуждению «душ незрячих» (Ю. Ким), формированию личности человека вообще.

Семинарские и практические занятия по русской литературе XIX века – великолепная форма достижения поставленной цели и реализации принципа познания и общения, а также приобретения нравственно-духовных ориентиров. Ибо на таких занятиях прежде всего «должны возбуждаться... эстетические переживания... Эстетическое чувство, если оно истинное и глубокое, несёт огромное нравственное начало» [8, с. 28].

Подчеркнем тот факт, что особое место в школьном образовательном процессе занимает творчество Ф. М. Достоевского, многие мотивы и образы творчества которого со временем стали общеизвестными литературными архетипами. Образ студента-философа Раскольникова из «Преступления и наказания» (1866), убившего топором старушку-ростовщицу и рассуждавшего при этом, «тварь ли он дрожащая, или право имеет», известен каждому школьнику. Почти так же, как и Раскольников, узнаваем и князь Мышкин – неудавшийся спаситель мира, или инфернальный революционер Петр Верховенский. На те же архетипичные, общеизвестные образы ссылаются и многие писатели, в своих собственных произведениях творчески переосмыслившие наследие Достоевского. Изучением жизни текста во времени, его восприятия в разные периоды и зависимостью истолкования от актуальной социокультурной ситуации занимается активно развивающийся раздел эстетики, получивший название «рецептивная эстетика» (нем. Rezeptionsästhetik, англ. Reader-response criticism; другое название – «эстетика воздействия»).

Занимавшийся рецепцией Достоевского в современной русской прозе С. Е. Трунин выделяет несколько форм и методов рецепции наследия писателя, получившего впоследствии наименование «жестокий талант». Все эти методы можно условно разделить на прямые и опосредованные (через другой текст – посредник), а также на художественные и культурософские.

Художественные методы – это, во-первых, коллаж из цитат из произведений автора «Преступления и наказания», во-вторых, деконструкция художественной модели классика при создании собственных литературных сюжетов, в-третьих, ироничное и гротескное перекодирование образов, а в-четвертых – интертекстуальный диалог с писателем [14, с. 200–203].

В настоящей статье мы попытаемся показать, как на протяжении ста пятидесяти лет с момента написания «Преступления и наказания» коренным образом поменялась его рецепция. Обратим внимание на то, на какие образы и на какие аспекты классического произведения обращают внимание более поздние авторы и с помощью каких методов это делают. Для сравнения мы выбрали два совершенно разных произведения, напрямую ссылающиеся на мотивы и образы из романа, написанные на расстоянии ста лет, – «Цветы бездны» (1904) Вс. С. Соловьева и «Ф. М.» Б. Акунина (2006).

Обозначим некоторые линии, ограничимся фрагментами тем, выделив лишь доминирующий момент – нравственно-эстетический. Известно, что сравнительный анализ произведений позволяет глубже осветить литературный процесс эпохи: появляется возможность показать, как одна и та же действительность (тема) оригинально преломляется в творчестве разных художников

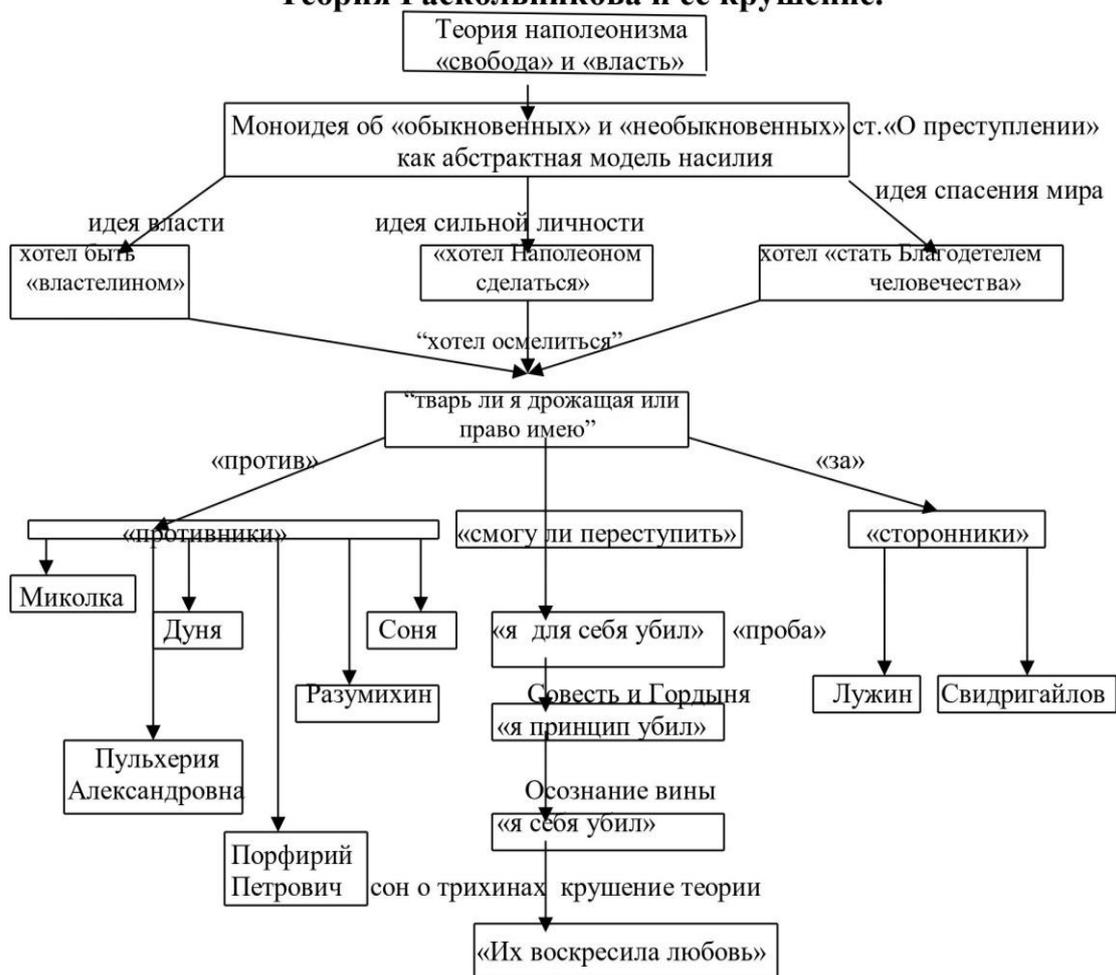
слова, как несовпадение мировоззренческих установок, различное понимание идеала находит воплощение в том или ином разрешении конфликта, в своеобразии художественного метода, а это, несомненно, оказывает влияние на формирование личностно-эмоционального уровня восприятия произведений словесного искусства.

Великий социально-философский роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» впервые был опубликован в 1866 году. В центр повествования писатель поставил судьбу бывшего петербургского студента Родиона Романовича Раскольникова. Раскольников, вынужденный уйти из университета из-за отсутствия средств, тщательно запланировал убийство и ограбление старухи-процентщицы Алены Ивановны. Однако получение денег отнюдь не было главным мотивом преступления, предпринятого бывшим студентом: на самом деле Раскольников хотел проверить свою «идейку» о том, что люди разделяются на обыкновенных и необыкновенных, и «необыкновенный» человек, «современный Наполеон» имеет полное право распоряжаться жизнями «обычных» своих сограждан. Молодой мыслитель задавался вопросом: «Тварь ли я дрожащая, или право имею?». «План» Раскольникова не удался: он был вынужден убить и сестру процентщицы, случайно забредшую в дом в момент ограбления, украденными деньгами не сумел попользоваться, а страх перед ведущим следствие Порфирием Петровичем и арестом превратил его жизнь в кошмар. «Убийца-философ» обрел некое внутреннее спокойствие только тогда, когда по совету любящей его проститутки Сони Мармеладовой признался в содеянном и был отправлен на каторгу в Сибирь, где и начался процесс его раскаяния, духовного преображения и «воскрешения».

Выход в свет «Преступления и наказания» почти сразу вызвал бурную литературную полемику. Большинство критиков были восхищены произведением, хотя встречались и голоса недовольных. Уже в 1880-е годы роман был переведен на французский, немецкий, английский, польский, итальянский и другие языки, на основе романа делали театральные постановки.

Что же так притягивало (и сейчас еще притягивает) читателей в довольно мрачном сюжете «Преступления и наказания»? В романе Ф. М. Достоевский подробно исследует разные типы преступных действий своих персонажей: «идейное» (Раскольников), «стихийное» (Мармеладов), «социально-нравственное» (Соня Мармеладова, Свидригайлов, Лужин). По-разному развивается и тема наказания: трагически (Мармеладов, Свидригайлов), драматически (Соня Мармеладова, Раскольников), преступление без видимого наказания (Лужин). Центральное место занимает, конечно же, «идейное» убийство Раскольникова. Крушение его заветной «наполеоновской» идеи показывает схема 1.

Схема 1. Теория Раскольникова и её крушение.



Для писателя преступления героев – это социальные поступки, показатели активного начала личности. Но Достоевскому важно выяснить, что движет его героями: неприятие социальных бед и страданий людей или собственного положения (эгоизм, индивидуализм, эгоцентризм). Любое насилие, считает писатель, даже во имя блага людей, непременно обернётся против них, как бумеранг, ибо неизбежны невинные жертвы и нравственное падение и ожесточение тех, кто совершает злодеяние. Трагизм положения личности и драматизм окружающей жизни не снимает вины за совершаемое, поэтому автор за «ошибки» ума и сердца подвергает героев наказанию и заставляет их или возродиться или погибнуть.

Убедиться в этом поможет схема 2.

Схема 2



Ф. М. Достоевский в эпоху «наплюйриализма», «эголизма» (Г. Троепольский) и «социального импринтинга» (Н. Шульгин) учит личной ответственности, закаляет души, вырабатывает иммунитет против разрушительных и злых сил; его творчество – «профилактика души», а его произведения – «уроки нравственного прозрения» (Л. С. Айзерман), источник раздумий о правде жизни, постижение внутреннего мира человека, поиски путей возрождения общества через «обновление каждой отдельной души по образу «подобию Христа, то есть через отказ от обвинения других, братское приятие на себя всей вины людей, страдание за неё и воскрешение» [4, с. 159].

Всеволод Соловьев в романе «Цветы бездны» (1904) вывел типаж человека-хищника, проникнутого идеями грубо понятого нищезанятия, проникнутого не внешне и ради эффекта, но внутренне и глубоко. В лице своего героя, Алексева, он хотел показать, к чему должна привести человека хищная мечта

о сверхчеловечестве, задушение совести ради достижения личных планов, способность не останавливаться ни перед чем, даже перед преступлением, ради твердо поставленной впереди эгоистической задачи.

В романе «Цветы бездны» автор коснулся и другого актуального для его современности вопроса – полемики консерваторов и либералов. Старый русский барин Щепин-Надеев, изображенный с симпатией (в начале романа на пароходе делающий робкие попытки полемизировать с Алексеевым), высказывает свое отношение к двум противоборствующим лагерям: «– Ах, с меня за глаза, довольно российских либерализмов и консерватизмов, – восклицает его герой: – не могу я больше! Ну, какие у нас могут быть либералы или консерваторы! Пора, наконец, понять всю фальшь этих определений, перенесенных на русскую почву! Мне одинаково тошно, если меня обзовут либералом или консерватором» [11, с. 34]. По мнению этого героя, преодоление разногласий в этой полемике и исцеление социальных язв наступит только вследствие нравственного просвещения.

Такова была и позиция писателя, затронувшего в своем последнем романе проблему нищезанятия, не оставившую равнодушными ни либералов, ни консерваторов, но по-своему и художественно глубоко её осветившему. Возможно, в этом романе он сделал попытку преодолеть противоречие и либералов, и консерваторов. Как первые, он брезгливо не удаляется от актуальной проблемы, исследует и изображает её истоки, как вторые, показывает её пагубность и вредоносность как для отдельного человека, так и для общества в целом.

Это произведение осталось неоконченным, но в одной из бесед с критиками (незадолго до смерти) писатель говорил о том, что его целью было показать крах нищезанятной идеи, отобразить то, к чему приводит отказ от следования христианским ценностям. Для раскрытия этой проблематики Всеволод Соловьев использовал образы и мотивы, почерпнутые им из наследия Ф. М. Достоевского.

Для этого произведем сопоставление «Цветов бездны» и «Преступления и наказания». В романе Вс. С. Соловьева его герои высказывают возражение тем идеям, что изложены в «Преступлении и наказании». В одном из диалогов Дмитрий Алексеев говорит: «Я недоволен не работой Достоевского, т.е. не его романом, а единственно тем, что он, так сказать, не исполнил обещания. Он заставил Раскольникова написать статью, где, как вы говорите, прозрели будущие идеи Ницше, но не сделал Раскольникова этим убежденным аристократом, только с разными жалкими смягчающими обстоятельствами, с бредом, болезнью и так далее. Преступник – только тот, для кого его деяния представляются преступными» [11, с. 28]. Своей целью главный герой поставил сотворить то,

что не удалось Родиону Раскольникову, иными словами, стать сверхчеловеком, он по-своему оценивает литературного персонажа. По мнению Дмитрия Алексеева, Раскольников – прежде всего больной идеалист: «...Он задавлен бледностью в раздражительном и напряженном состоянии, похожем на ипохондрию, бегаёт ото всех, бросает свои дела. ... По своим инстинктам он то, что называется добрый человек и даже сентиментален. Он даёт свои последние гроши Мармеладовым. Плачет, читая письмо матери..... Тогда он начинает молиться и, видите ли, он ещё и верующий! Он молится: «Господи, покажи мне путь мой, и я отрекаюсь от этой проклятой мечты моей!» Он, наконец, суеверен – встречает сестру своей жертвы, случайно узнаёт часы, когда старуха, которую он хочет убить, будет одна – и видит в этих случайностях присутствие каких-то особых влияний и совпадений!» [11, с. 28].

Согласно мнению Дмитрия Алексеева, преступления и проступки являются всего лишь условностью, он считает, что нет ни добра, ни зла, и полагает, что ему все разрешено и все позволено. Главной целью жизни для него является наслаждение, преимущественно властью и богатством, именно такое наслаждение и способно подавить естественный для всякого человека страх смерти.

Иными словами, герой Соловьёва лишен каких-либо альтруистических мотивов, он всё лучшее, что было в Раскольникове, считает недостойной слабостью. Как известно, в романе Ф. М. Достоевского главный герой желает обрести могущество не из тщеславных побуждений, а с целью помощи людям, оказавшимся под гнетом нищеты и бесправия.

Но не только этим он отличается от него: если герой Достоевского, хотя и весьма хорош собой, но неряха и неврастеник, то Дмитрий Алексеев, наоборот, франт и человек весьма элегантный. Герой Достоевского – разночинец, герой Соловьёва – сын русского военного и грузинской княжны, не довольный своей «простонародной» фамилией. Если физическая красота для Раскольникова – это знак остаточного добра, которое ещё не покинуло душу преступника, а также потенциал для его духовного возрождения, то физическая красота Алексеева – это не угасающий отблеск райского света, а, наоборот, постепенно возгорающееся адское пламя, именно тот цветок inferнальной бездны, который вырастает на русской почве 1890-х годов.

Соловьёв в одной из начальных глав «Цветов бездны» даёт следующее описание внешности Алексеева. На пароходе, следующем из Нижнего Новгорода вверх по Волге, «... можно было разглядеть ... молодого человека, щегольско, хотя и слишком изысканно, одетого в красивый летний костюм и распространявшего по столовой запах тонкой туалетной воды... Это был уже

не юноша, пожалуй, лет тридцати пять, или около того. Черные, коротко стриженные волосы значительно поредели на маковке. Густая, тоже черная, борода особенно выделяла нежную белизну его лица, сохраненного от летнего загара. Великолепные темно-карие глаза глядели мягко и ласково. Большой недостаток – сильно и неприятно развитая нижняя челюсть – почти совсем скрывалась за густой бородою. Словом, молодой человек обладал счастливой наружностью и отлично знал это» [11, с. 9]. Соловьевского Дмитрия можно отнести к герою типа «self-made-man».

В отличие от Раскольникова он не имеет особых проблем и с физическим здоровьем. Он рано и благополучно перенес все детские болезни и с тех пор никогда не болел, не знал, «...что такое простуда и вообще какое-либо недомогание. К тому же с ранней юности он стал обращать внимание на укрепление своего организма: он ежедневно занимался гимнастикой, фехтовал, при первой возможности ездил верхом, хорошо наученный этому в детстве на Кавказе» [11, с. 36].

Чтобы воплотить в своей жизни то, что не удалось Раскольникову, Дмитрий Алексеев приучает себя к жесткой дисциплине, до высочайшего уровня развивает волю и самодисциплину, учится производить самое благоприятное впечатление на окружающих. Богато одаренный природою, молодой, красивый герой «Цветов бездны» весь ушел «...в свою скачку за призраком счастья, за манящими его цветами, растущими в пропасти. Его любит милая, чистая девушка, но он ломает эту любовь и заглушает свое чувство» [11, с. 56].

Но это первые шаги; для сверхцелей ему необходимо богатство и положение в обществе. И российский «сверхчеловек» идет напролом для завоевания наслаждения, не брезгуя ничем. Он решил бесповоротно, что надо стремиться к богатству. По его мнению, «...деньги, прежде всего, дают свободу и силу. Чем больше денег, тем больше свободы и силы, и в этом все счастье... Богач, не пользующейся свободой и силой, чувствующий себя ничтожным, – или идиот безнадежный больной» [11, с. 59].

С такими мыслями вступил в широкую жизнь Алексеев, и звезда удачи засияла над ним. Но это случилось тогда, когда он твердыми шагом шел к цели, не разбирая средств. Во время путешествия по Волге Алексеев знакомится с внучатой племянницей и наследницей богатого купца, заставляет девушку полюбить себя, входит в доверие к её деду, а затем «изящно» отравляет его с помощью специального кавказского снадобья, потом женится на «безутешной» внучке. При этом герой не испытывает никакого сожаления, а тем более раскаяния, **ему удается (в отличие от Раскольникова) полностью подавить голос совести.**

В начальных главах Алексеев так обосновывает свою этическую позицию: «...убежденный, *настоящий материалист и атеист*, выработавший

свое мирозерцание путем долгой работы мысли, если он только логичен и последователен, разумеется, должен быть эгоистом, ибо альтруизм для него не имеет ровно никаких оправданий» [11, с. 45] (курсив наш. – *Е. Н., Д. В.*). Наступает для Дмитрия момент торжества: казалось бы, он обрел уже часть того, чего желал, то есть богатство и статус. Перед ним заискивают люди, стоящие ниже его по социальному уровню. Но тут наступает апогей, после которого следует начало конца. У него есть деньги, положение, почет, женщины, но уже ничто не приносит ему удовлетворения, все опостылело, кровавые призраки стоят на его пути и омрачают существование. Супруга «сверхчеловека» из кроткой агницы превращается в суровую львицу, она начинает попрекать нищезанца, ограничивать его в средствах, его жизнь превращается в пребывание в золотой клетке, Алексеева тяготит состояние альфонса, и он решается на следующее преступление – убийство жены, с целью обретения полного права на её капиталы. Во время отдыха в Швейцарии он сталкивает её в пропасть, имитируя несчастный случай. Подобный же случай описан в романе Мамина-Сибиряка «Приваловские миллионы». Но здесь наступает момент истины, расплата неминуема: герой теряет обретенную в юности выдержку и...сходит с ума. Путь к славе, богатству и могуществу приводит его к полному краху.

Одно самоубийство остается Раскольникову 90-х годов, сделавшему свою жизнь осуществлением одной ложной идеи, что для достижения счастья человеку дозволено все. Этого завершения романа, о котором известно лишь по устным рассказам романиста, зафиксированным его биографами П. Быковым и А. Измайловым, Соловьеву не довелось сделать.

Однако по замыслу писателя, за злом, совершенным нищезанцем, должно последовать воздаяние. Таким образом, появляется еще один параметр для сопоставления беллетристических «Цветов бездны» с известным произведением классика русской литературы.

В романе «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский исследует мотивацию преступных действий своих персонажей и наказание за преступление. Достоевскому важно выяснить, что движет его героями, но трагизм положения личности и драматизм окружающей жизни не снимает вины за совершаемое, поэтому автор подвергает героев наказанию и заставляет их или возродиться или погибнуть.

В романе «Цветы бездны» мы наблюдаем иное соотношение мотивации преступлений и типов наказаний. Дмитрий Алексеев, как и Родион Раскольников, желает обрести власть над людьми через богатство. Однако у него нет желания содействовать благу ближнего, Алексеев – законченный эгоист и

эгоцентрик, покаяние ему органически чуждо. Им так же движут идейные мотивы. Но в отличие от Раскольниковых наказание для него не носит драматического характера, он, как и Лужин, остается без видимого наказания. Вс. С. Соловьев показывает процесс постепенного саморазрушения зла, ставшего второй натурой ницшеанца.

В целом, если Раскольников представляет собой падшего, но все же сохранившего человечность героя, то соловьевский Дмитрий – персонаж демонический. Он умеет очаровывать, вызывает к себе симпатию, но все люди, находящиеся вокруг него, не более, чем шахматные фигуры, которыми он манипулирует, желая достичь своих целей, по собственному усмотрению. Ранее в отечественной литературе подобные типажи мы можем встретить в творчестве М. Ю. Лермонтова (Печорин, Демон и т. д.).

И хотя роман остался незавершенным, все же вполне завершенным стал образ главного героя, во всей его типичности. В литературоведении принято разделять художественные произведения, не законченные автором по ряду причин (болезнь, смерть, изменение жизненных обстоятельств и т. д.), и произведения, в которых незавершенность была изначально, входила в состав замысла [5]. Относительно «Цветов бездны» мы имеем дело с первым случаем. Автор желал завершить роман и говорил об этом в беседе с критиком.

Как отмечал в авторском комментарии сам Всеволод Соловьев, «мой Алексеев – продолжение Раскольниковых. Это Раскольников – девяностник. Я не хотел скрывать этой близости типов и в первой части намеренно заставил своего героя судить Раскольниковых. Тот ведь так же лелеет сверхчеловеческую идею и верит в свою силу и победу. К слову сказать, вот, кто первый на Руси произнес слово ницшеанство, когда на Западе еще и не гремел Ницше, – только у нас это странно и близоруко не хотят заметить. Раскольников сказал, что он не сдастся, выстоит и победит и – спасовал, потому что не соразмерен еще. Не выдержала и подалась совесть, и $\frac{3}{4}$ романа свелась на муки раскаяния. Мой Алексеев сильнее, если это можно назвать силою. Его выкормили не идеологические 40^е и 50^е годы, а позднейшее отрицание, практицизм конца века. Пугала Раскольниковых ему не страшны, совесть не спит, а что может выдать человека, если у него спит совесть» [12, с. 190].

В этом романе писатель показал не только крах сверхчеловека, но и торжество христианских идей: преступления, совершенные Алексеевым, полное отсутствие веры и покаяния – это, по мнению Соловьева, – и в прямом и в переносном смысле путь в преисподнюю. Однако автор, придерживаясь (что было особенно характерно для его позднего творчества) православного миро-

понимания, в этом произведении (в отличие от более ранних романов, в особенности мистической дилогии: «Волхвы» и «Великий Розенкрейцер») не использует какой-либо явной религиозной символики и атрибутики.

Описание же внешнего благочестия старого купца (чтение Псалтыри и пожертвования на монастыри) и введение в число персонажей игуменьи Нимфодоры, путешествующей на корабле по Волге и собирающей в Петербурге пожертвования на свою обитель, принципиальной роли в общем контексте романа не играют. В данном случае все это – не более чем фон действия. Итак, автор выходит с сугубо конфессионального на общечеловеческий уровень понимания нищезанятия.

Но тем не менее автор при этом не отходит и от изображения иных форм порочной жизни, не обусловленных какой-либо идеологической подоплекой. Здесь писатель выводит еще одну модель омертвелой души. По его словам, «... безобразным этого маленького старичка назвать было сложно, но лицо его ровно ничего не говорило, несмотря на подвижность его фигуры, оно всегда оставалось спокойным. Только изредка можно было заметить на нем холодную и хитрую усмешку» [11, с. 84]. Этот человек мучает своих близких, при этом отличается религиозным лицемерием: «... У себя в комнате на диване он читал псалтырь, и обычно, по своему обыкновению, более часу проводил на молитве. Он медленно следил глазами за каждым словом, давно уже наизусть зная то, о чем читал. В смысл же читаемого он не углублялся – это было просто времяпровождение, ... необходимое ему как для пищи и питья» [11, с. 98].

В отличие от прежних своих произведений, где верующие христиане (генеральша Проншина, император Павел, архимандрит Фотий, отец Николай, Фима Всеволожская и другие) являлись положительными героями, здесь мы встречаем иную картину: герой лишь блюдет внешние формы православного благочестия, в душе оставаясь тираном. Важной чертой, характеризующей этого персонажа, является описание его дома, который имел «...какой-то слепой и мрачный вид, казался тюрьмой, а не жилым домом» [11, с. 80].

В определенной мере этот герой напоминает старуху-процентщицу из «Преступления и наказания», которая так же отличается и черствостью, и религиозным лицемерием, а её жилище производит также весьма мрачное впечатление, однако есть и различия: во-первых, прежде всего половозрастные, а, во-вторых, роль этого персонажа в сюжете «Цветов бездны» не сводится лишь к тому, чтобы главному антигерою обеспечить благосостояние и опробовать свою идею. Так, Алексеев в романе сопоставляется со старым купцом, который стремится к власти и богатству и добивается их, но его целью становится не восхождение на уровень сверхчеловека, а наслаждение от благ, приобретаемых положением и властью над людьми.

Дмитрий Алексеев одинок и поэтому в идеологическом плане неуязвим, его крах наступает по тем же причинам нравственного свойства, что и у Достоевского, но на социальном уровне это вызвано иными факторами. В «Цветах бездны» нет персонажа, аналогичного Порфирию Петровичу, то есть социально-психологического противника. Отсутствуют и внешние факторы, воздействующие на ницшеанца. Поэтому, в отличие от «Преступления и наказания», роман Вс. С. Соловьева не диалогичен, а монологичен.

Для Соловьева было важно создать не просто пересказ известного романа Достоевского, но и показать то, как в новых условиях социальной жизни в 90-е годы XIX столетия обретают иное звучание проблемы, раскрытые Ф. М. Достоевским. У Соловьева на сюжетном и концептуальном уровнях мы не наблюдаем полных параллелей к роману «Преступление и наказание», но видим «нового Раскольникова», полностью лишённого каких-либо привлекательных черт, включая и начало преображения.

В отличие от других авторов конца XIX и начала XX столетий, рассматривавших в своих произведениях ницшеанские мотивы, Всеволод Соловьев не очаровывается этой доктриной, но показывает её полную несостоятельность и гибельность для человека как такового, вне зависимости от его социального положения и религиозно-философских взглядов. И в этом он не только конкретизирует концепцию Ф. М. Достоевского, но и развивает идеи своего знаменитого предшественника и учителя.

Наследие Ф. М. Достоевского в последующей литературе (образы, идеи, мотивы и т. д.) достаточно изучено в отечественном литературоведении. В ряде монографических публикаций раскрыто творческое использование его наследия в XX веке. На основе проведенных исследований обобщены типы рецепции его прозы в литературе новой эпохи. В таком контексте «при художественной рецепции текст-первоисточник служит основой для кодирования в новом тексте, насыщая его интертекстуальными отсылками. Опосредованная художественная рецепция осуществляется через текст-посредник, в роли которого может выступать любое художественное произведение, хронологически вписывающееся в промежуток между текстом-оригиналом и произведением, в котором осуществляется подобного рода "двойная" рецепция» [13, с. 8].

В данном случае мы встречаем непосредственную художественную рецепцию романа «Преступление и наказание» в форме конкретизации, которая трактуется как процесс «воссоздания читателем художественного произведения, наполнения "смыслом" рамок художественной структуры путем заполнения

"пустых мест" и "участков неопределенности" своими представлениями и эмоциями на основе собственного горизонта ожидания» [13, с. 6]; конкретизация представляет собой такую эстетическую установку читателя, «при которой он максимально сориентирован на постижение, понимание художественного текста» [13, с. 10].

Однако роман Вс. Соловьева – это чистая беллетристика и потому не столько конкретизация, сколько упрощение замысла Достоевского. Это осуществляется в том, что психологический портрет Алексева не проработан столь детально, как психологический портрет Раскольникова. Главный герой Вс. Соловьева изображен односторонне, он сразу представлен как сформировавшаяся личность, дальнейшее развитие и динамика которой вряд ли возможны. Система персонажей «Цветов бездны» значительно беднее, чем в романе Ф. М. Достоевского. В аксиологическом ракурсе соловьевский роман ориентирован не на постижение вечных антропологических и экзистенциальных проблем, а на полемику с нищезанятием.

К знаменитому «Преступлению и наказанию» Достоевского напрямую отсылает читателя и двухтомный детективно-приключенческий роман Бориса Акунина «Ф. М.». Не случайно «Ф. М.» (название книги происходит, конечно же, от начальных букв имени и отчества Федора Михайловича Достоевского) вышел в печати именно в 2006 году, то есть в 140-летнюю годовщину издания бессмертного произведения Достоевского. Автор романа, Борис Акунин (настоящее имя: Григорий Шалвович Чхарташвили), – популярнейший в России писатель, автор нескольких иронических исторически-детективных серий. Самая известная из них – исторический «Новый детективъ (Приключения Эраста Фандорина)», действие которой происходит на рубеже XIX–XX веков. «Ф. М.» – второй том другой акунинской серии «Приключения магистра», повествующей о приключениях внука Эраста Фандорина, Николаса. Родившийся в Англии Николас в зрелом возрасте уехал на родину деда, в Россию, женился и открыл там собственное консалтинговое агентство «Страна советов».

Сюжет «Ф. М.» таков: Николасу случайно попадает в руки несколько рукописных листков, полученных от какого-то наркомана. Посмотрев старинные бумаги, Фандорин-младший с изумлением обнаруживает, что это «Теория», черновая версия известнейшего романа Федора Михайловича Достоевского «Преступление и наказание». К тому же, в этой черновой версии главный герой – следователь Порфирий Петрович, убийца же старухи-процентщицы – явно не Раскольников, а кто-то совсем другой, но пока не известный. Дальше начинаются поиски всей рукописи, во время которых Николас столкнется с целым

рядом грозных противников, включая Спайдермана, Красную Шапочку и героев японской аниме...

В романе присутствуют две переплетающиеся сюжетные линии. Приключения Фандорина во время поисков рукописи, порой довольно сюрреалистические, перемежаются с фрагментами из «неизвестного варианта» «Преступления и наказания». Акунин довольно умело делает стилизацию «под Достоевского», в его «черновом варианте» присутствуют почти что все персонажи «Преступления и наказания» – Раскольников, Лужин, Порфирий Петрович, Свидригайлов... Также и язык явно стилизован под язык произведений Достоевского. Но на уровне образов и языка все сходства заканчиваются: черновая версия «Преступления и наказания» – отнюдь не философский роман, а просто детектив. Увлекательный, ироничный, но все-таки только детектив. И его цель – развлечь читателя, доставить ему удовольствие.

Акунин, по образованию историк и филолог, известен своим «постмодернистским» подходом к литературе. Его детективные романы изобилуют интертекстуальными ссылками, неожиданными поворотами, юмором, пастишом... Писатель любит смешивать жанры и стили, вести ироническую игру с читателем. Акунинские произведения принадлежат к массовой литературе (по состоянию на январь 2010 г. тираж «Ф. М.» составил 1,2 млн экземпляров), но это массовая литература высшего сорта. По меткому определению Т. О. Холодинской, акунинское творчество можно назвать «мидл-литературой» (что-то среднее между художественной литературой и беллетристикой) [15, с. 54].

Начиная писать свои исторические детективы, Акунин явно опирался на роман «Имя Розы» известного итальянского постмодерниста Умберто Эко. На написание «Ф. М.» писателя же сподвигла популярнейшая книга американца Дэна Брауна «Код Леонардо да Винчи», в которой герои ищут Святой Грааль, разгадывая некий код «Тайной вечера» итальянского гения Ренессанса. Как признавался Акунин в одном из интервью, он, так же, как и Браун, сперва хотел поставить в центр книги картину, а только потом ему пришла в голову мысль написать о потерянном черновике романа Достоевского. «Я вообще хотел сначала написать роман, который назывался бы «Код картины "Утро в сосновом лесу"», чтобы все изучали мишек и разглядывали пеньки, но потом решил, что в "Преступление и наказание" играть интересней» [3], – говорил автор «Ф. М.».

Конечно, нельзя не согласиться с Акуниным – игра с «Преступлением и наказанием» куда интересней игры с картиной Шишкина. Ведь роман Достоевского и целый его образный ряд, как мы уже неоднократно упоминали, вошли в культуру и известны многим. Писатель мог подражать также и

российскому фильму «Даун Хаус» Романа Качанова (2001), в жанре черной комедии перенесшего действие романа Достоевского «Идиот» в современные условия. Вне всякого сомнения, «Ф. М.» ориентируется на классические традиции Достоевского, однако как постмодернистское произведение преломляет их в ироничной, немного пародийной форме. Автор делает классика русской литературы участником своего замысла, своей «игры в детектив». Ведь «Преступление и наказание» многие литературоведы тоже считают одним из первых детективов. В «Ф. М.» по воле автора и сыщик, и читатель получают равные шансы, чтобы разгадать загадку убийства процентщицы. Переклички Акунина с Достоевским появляются на разных уровнях – идейно-содержательном, персонажном, сюжетно-композиционном, мотивном, причем в «исторической линии» автор стилизует язык под Достоевского, а в «современной» подражает Достоевскому, переписав фрагменты его произведения на модном молодежном сленге. Две исследовательницы творчества Акунина, И. В. Кузмичева и И. А. Суханова называют этот прием «неполной стилизацией» и замечают, что хотя и автор миметически подражает Достоевскому, но ставит в свой текст столько интертекстуальных ссылок не на одно только «Преступление и наказание», что «Теорийка» «оказывается исключительно характерным акунинским текстом» [1, с. 150].

Чтобы наглядно показать характер этих переключек и стилизации, сравним начало обеих романов:

«В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С–м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К–ну мосту» [6, с. 5], – пишет Достоевский о Раскольникове.

А вот это уже начало акунинского романа – почти то же содержание, но переданное на сленге:

«Какого-то июля (конкретные числа Рулет в последнее время догонял смутно) выполз он из своей съемной хаты в Саввинском переулке совсем мертвый. Весь в тряске, рожа синяя – краше в закрытом гробу хоронят. Время было за послеобеда, ну в смысле не после обеда, потому что обедать Рулет давно не обедал, кусок в горло не лез, а в смысле что солнце уже за середину неба перевалило. Выполз, значит, и пошел себе в сторону Краснолужского моста, хреново соображая, куда это он тащит лапты и зачем. Короче, завис, это с ним в абстяге часто случалось» [1, с. 6].

Как видим, в обеих сюжетных линиях – «современной» и «исторической» – появляются герои-двойники. Наркоман Рулет, тоже совершивший «случайное убийство», очень похож на Родиона Раскольникова, даже инициалы обоих – Руслан Рудольфович Рульников и Родион Романович Раскольников – совсем не

случайно совпадают. Фандорин-младший же очень похож на ведущего расследование по убийству процентщицы Порфирия Петровича. Порфирий Петрович, в романе Достоевского лишенный фамилии, в романе Акунина получает похожую на «Фандорин» фамилию Федоринов. В окружении Фандорина присутствуют и двойники других героев из мира «Преступления и наказания» – жадной старухи Алены Ивановны (эксперт-достоевсковед Элеонора Моргунова), рефлексирующего алкоголика Мармеладова (профессор Морозов), «святой проститутки» Сони Мармеладовой (Саша Морозова), подлого карьериста Лужина (Лузгаев). Как видим, даже фамилии акунинских героев похожи по своему звучанию на фамилии героев «Преступления и наказания». Один лишь образ Свидригайлова, двойника Р. Р. Раскольникова, который в оригинале оказывается и не читал пресловутую газетную статью своего оппонента, у Григория Шалвовича Чхартишвили растворяется (раскалывается) в трех образах: бизнесмена-депутата Аркадия Сергеевича Сивухи, его сына Олега и охранника Игоря.

В произведении Акунина на уровне мотива находим реминисценции не только к «Преступлению и наказанию», но и ко многим другим известным романам Достоевского. «Братья Карамазовы»: Олег ассоциируется с Илюшей, прокусившим палец Алеше Карамазову, который безумно любит своего отца. В сцене с экспертом Моргуновой Олег ассоциируется с чертом, явившимся Ивану Карамазову.

Позаимствован из творчества Достоевского в качестве рецепции также мотив психической, нервной или соматической болезни, который у Акунина на переднем плане. Уже в самом начале: наркомания – тоже болезнь; сексуальные девиации – тоже болезнь (референт Николаса Фандорина, одно из главных действующих лиц – транссексуал Валентин). Злой гений – антигерой Олег Сивуха, которому около тридцати лет, – тоже болезнь. Достоевсковеды, страдающие различными нервно-психическими и нравственными расстройствами – в кульминации доктор филологических наук Филипп Борисович Морозов, нашедший «рукопись», – все они больны чем-нибудь: и Элеонора (Светусик), и Лузгаев Валентин Павлович и Марфа Захер.

Как вполне справедливо утверждает М. В. Загидуллина, вставной текст «Теорияка» написан Акуниным для того лишь, чтобы подтвердить способности имитации любого стиля, а современная часть романа выдержана на грани пастиша и представляет собой бесконечное и беспорядочное нагромождение культурных штампов [7]. В «Ф. М.» нет психологизма и полифонии оригинала – в лучшем случае, можно здесь говорить о социально-сатирическом романе.

В целом, нам очень трудно было бы согласиться с Т. О. Холодинской, что «Ф. М.» можно назвать современным ремейком «Преступления и наказания» [15, с. 57]. По сути, это не ремейк, а скорее пастиш. Писатель заново переписал только некоторые, самые знаковые и узнаваемые фрагменты романа Достоевского, использовал сцены и мотивы, перенесши их во вполне современные условия, то есть сделал то же самое, что с сделал «Идиотом» Качанов в «Даун Хаусе». Разница между «Ф. М.» и «Даун Хаусом» заключается, однако, в том, что в фильме «осовременены» не некоторые фрагменты произведения, а весь текст целиком.

Характерные для «Преступления и наказания» евангельские мотивы вины и ее искупления совсем чужды роману «Ф. М.» Акунина, там мы видим крах главного героя-злодея, значительно более преуспевающего, нежели Раскольников. У Акунина практически отсутствуют положительные герои, а образы и мотивы, позаимствованные у Достоевского, просто обличают патологическую жизнь российского общества на рубеже тысячелетий. О характерных для Достоевского полифонии и психологизме в «Ф. М.» речь не идет. Если для классика характерны борьба идеологий, противостояние веры и неверия, мистики и реальности, ненависти и любви, свободы и власти, то у Акунина ничего этого нет: у акунинского Свидригайлова сложилась только очень примитивная и не совсем оригинальная теория «собственного происхождения», согласно которой убийство хорошего человека квивается убийством зловредного. «За Марфу Петровну я расплатился процентщицей, Чебаровым и Дарьей Францевной. Господина Лужина, – он кивнул на труп Петра Петровича, – хотел я себе в кредит вписать, как будущую индульгенцию. Очень уж гнусный экземпляр. Да жалко мальчишка, помощник ваш, припутался. Ничего, это квит на квит пойдет. Таким образом на сей момент я полностью чист и выведен в нуль целых» [1, с. 238], – объясняет акунинский Свидригайлов свой поступок. Очевидно, что его «арифметической теории» очень далеко до «наполеоновской» концепции Раскольникова.

Как положительный эффект издания акунинского романа можно зачесть однако тот факт, что, по отзывам пользователей интернета, именно чтение «Ф. М.» подвигло их заново перечитать «Преступление и наказание». На тот же эффект обратил внимание и Г. Ребель, написавший, что «книги писателя Акунина, который по совместительству является "философом-расстригой" Г. Ш. Чхарташвили, пронизаны "отсветом чудесного сияния" великой литературы – это один из секретов их успеха и одновременно один из шансов для нее не перейти в разряд элитарной пищи для избранных и музейной реликвии для большинства» [10, с. 210].

Как видим, восприятие романа Достоевского в начале XX («Цветы бездны») и XXI века («Ф. М.») сильно отличается, и связано это не только с меняющимися литературными стилями и установками, но, прежде всего, с изменением действительности. «Цветы бездны» – реалистический роман, «Ф. М.» – роман постмодернистский, использующий такие приемы, как пастиш, гротеск, карикатура.

Однако нельзя не обратить внимания и на точки соприкосновения между обоими произведениями. Как «Цветы бездны», так и «Ф. М.» значительно упростили сложную нравственно-философскую проблематику «Преступления и наказания» и использовали отдельные мотивы произведения для реализации конкретных целей: Вс. С. Соловьев опирался на авторитет Достоевского в своей критике нищезанятия, тогда как Б. Акунин, с помощью героев Достоевского играя с читателем, произвел мощную критику постсоветской российской действительности. Конечно, ни один из авторов даже не старался сохранить в своем произведении полифонию и многогранность первоисточника – не такими были их цели. Однако, сам факт обращения к литературной материи «Преступления и наказания» показывает, что написанное свыше 150 лет назад произведение Достоевского до наших дней сохраняет популярность и жизненность, о чем свидетельствует тот факт, что можно выбрать из него отдельные мотивы для своего собственного романа.

Список литературы

1. Акунин Б. Ф. М. Роман. М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2006. Т. 1. 384 с.
2. Акунин Б. Ф. М. Роман. М.: ОЛМА-ПРЕСС. 2006. Т. 2. 320 с.
3. Борис Акунин: Фандорин появится еще в четырех книгах. Электронный ресурс. URL: <https://www.kp.ru/daily/23708.3/53137/> (дата обращения: 10.05.2020).
4. Ветловская В. Е. Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977. 199 с.
5. Гринцер П. А. Незавершенные произведения // Теория литературы. Произведения. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 84–107.
6. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание // Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1973. Т. 6. 428 с.
7. Загидуллина М. В. Русская классика в современном интеллектуальном пространстве (романы Б. Акунина «Ф. М.» и В. Пелевина «Т») // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2010. № 1(5). С. 81–85.
8. Кудряшов Н. И. Анализ литературного произведения и задачи развития учащихся // За творческое изучение литературы в школе. М.: Просвещение, 1968. С. 7–34.
9. Кузмичева И. В., Суханова И. А. Приемы стилизации в повести «Теорийка» – «вставном» тексте из романа Бориса Акунина «Ф. М.» // Ярославский педагогический вестник. 2014. № 4. Т. I (Гуманитарные науки). С. 146–151.
10. Ребель Г. М. Зачем Акунину Ф. М., а Достоевскому – Акунин? // Дружба народов. 2007. №2. С. 201–210.

11. Соловьев Вс. С. Цветы бездны. СПб.: Типо-лит. С. Н. Цепова. 1904. Т. 1.
12. Соловьев Вс. С. Цветы бездны. СПб.: Типо-лит. С. Н. Цепова. 1904. Т. 2.
13. Трунин С. Е. Рецепция Достоевского в русской прозе рубежа XX–XXI вв.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 21 с.
14. Трунин С. Е. Специфика культурфилософской и художественной рецепции Достоевского в современной постмодернистской прозе // Вестн. Костром. гос. ун-та им. Н.А. Некрасова. 2007. Т. 13. № 4. С. 200–203.
15. Холодинская Т. О. Ремейк Б. Акунина "Ф. М.": тематическое, жанровое и стилевое своеобразие // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4(58): в 3 ч. Ч. 3. С. 53–57.

References

1. Akunin B. *F. M. Roman* [F. M. Roman]. Moscow: OLMA-PRESS Publ., 2006. Т. 1. 384 p.
2. Akunin B. *F. M. Roman* [F. M. Roman]. Moscow: OLMA-PRESS Publ., 2006. Т. 2. 320 p.
3. *Boris Akunin: Fandorin poyavitsya eshhe v chety`rex knigax. E`lektronny`j resurs* [Boris Akunin: Fandorin will appear in four more books]. URL: <https://www.kp.ru/daily/23708.3/53137/> (data obrashheniya 10.05.2020)
4. Vetlovskaya V. E. *Poe`tika romana «Brat`ya Karamazovy`»* [Poetics of the novel "The Brothers Karamazov"]. Leningrad: Nauka Publ., 1977. 199 p.
5. Grincer P. A. *Nezavershenny`e proizvedeniya* [Unfinished works] *Teoriya literatury`*. *Proizvedeniya* [Theory of Literature. Artworks]. Moscow: IMLI RAN, 2011. Pp. 84–107.
6. Dostoevskij F. M. *Prestuplenie i nakazanie* [Crime and punishment] F. M. Dostoevskij. *Polnoe sobranie sochinenij v 30 t.* [Complete Works]. Leningrad: Nauka Publ., Leningr. otdelenie, 1973. Т. 6. 428 p.
7. Zagidullina M. V. *Russkaya klassika v sovremennom intellektual`nom prostranstve (romany` B. Akunina «F. M.» i V. Pelevina «T»)* [Russian classics in the modern intellectual space (novels "FM" by B. Akunin and "T" by V. Pelevin)] *Znak: problemnoe pole mediaobrazovaniya* [Sign: problem field of media education]. 2010. №1(5). Pp. 81–85.
8. Kudryashov N. I. *Analiz literaturnogo proizvedeniya i zadachi razvitiya uchashhixsya* [Analysis of a literary work and the tasks of student development] *Za tvorcheskoe izuchenie literatury` v shkole* [For the creative study of literature at school]. Moscow: Prosveshhenie Publ., 1968. Pp. 7–34.
9. Kuzmicheva I. V., Suhanova I. A. *Priemy` stilizacii v povesti «Teorijka» – «vstavnom» tekste iz romana Borisa Akunina «F. M.»* [Styling techniques in the story "Theory" – "plug-in" text from the novel by Boris Akunin "F. M."] *Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik* [Yaroslavl pedagogical bulletin]. 2014. №4. Т. I (Gumanitarny`e nauki). Pp. 146–151.
10. Rebel` G. M. *Zachem Akuninu F. M., a Dostoevskomu – Akunin?* [Why Akunin F.M., and Dostoevsky – Akunin?] *Druzhba narodov* [Friendship of Peoples]. 2007. №2. Pp. 201–210.
11. Solov`ev Vs. S. *Czvety` bezdny`* [Flowers of the Void]. St.Petersburg: Tipo-lit. S. N. Cepova. 1904. Т. 1.
12. Solov`ev Vs. S. *Czvety` bezdny`* [Flowers of the Void]. St.Petersburg: Tipo-lit. S. N. Cepova. 1904. Т. 2.

13. Trunin S. E. *Receptiya Dostojevskogo v russkoj proze rubezha XX–XXI vv.* [The reception of Dostoevsky in Russian prose at the turn of the 20th – 21st centuries: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk]. Moscow, 2008. 21 p.

14. Trunin S. E. *Specifika kul'turfilosofskoj i xudozhestvennoj recepcii Dostojevskogo v sovremennoj postmodernistskoj proze* [The specifics of the cultural philosophical and artistic reception of Dostoevsky in modern postmodern prose] *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N.A. Nekrasova* [Bulletin of the Kostroma State University], 2007. T. 13. № 4. Pp. 200–203.

15. Xolodinskaya T. O. *Remejk B. Akunina "F. M.": tematicheskoe, zhanrovoe i stilevoe svoeobrazie* [Remake of B. Akunin "F. M.": thematic, genre and style identity] *Filologicheskie nauki. Voprosy` teorii i praktiki* [Philological Sciences. Questions of theory and practice]. 2016. № 4(58): v 3-x ch. Ch. 3. Pp. 53–57.

**К вопросу о соотношении художественного образа, хронотопа
и жанра (на материале произведений И. С. Шмелева «Лето Господне»
и Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба»)**

В данной статье рассматривается соотношение художественного образа, хронотопа и жанра на примере двух автобиографических произведений представителей русского зарубежья: И. С. Шмелева «Лето Господне» и Б. К. Зайцева «Путешествие Глеба». Проведен жанровый анализ этих произведений. Сделан вывод о том, что ввиду своеобразия художественного образа православной России и хронотопа «Лето Господне» обнаруживает жанровые признаки поэмы в прозе, а роман «Путешествие Глеба» обладает свойствами хроники и поэмы.

Ключевые слова: художественный образ, хронотоп, жанр, поэма в прозе, И. С. Шмелев, «Лето Господне», роман-хроника-поэма, Б. К. Зайцев, «Путешествие Глеба».

Lidia Lysenko

**To the Question of the Relationship of the Artistic Image, Chronotope
and Genre (Based on the Works "The Lord's Summer" by I. S. Shmelev
and "The Journey of Gleb" by B. K. Zaitsev)**

This article discusses the relationship between the artistic image, the chronotope and the genre as an example of two autobiographical works of representatives of Russian foreign countries: "The Summer of the Lord" by I. S. Shmelev and "The Journey of Gleb" by B. K. Zaitsev. The analysis of the genres of these works. It is concluded that, due to the peculiarity of the artistic image of orthodox Russia and the chronotope, "The Summer of the Lord" reveals the genre signs of a poem in prose, and "The Journey of Gleb" can be attributed to the novel-chronicle-poem.

Key words: artistic image, chronotope, genre, poem in prose, I. S. Shmelev, "The Summer of the Lord", a novel-chronicle-poem, B. K. Zaitsev, "The Journey of Gleb".

Художественный образ не существует вне художественного мира, а «художественный мир» как «модель моделей» связан с множеством частных моделей, среди которых – художественное время-пространство.

Одним из первых литературоведов, обративших внимание на особенности художественного мира произведения, размещенного в определенных времени и пространстве, был М. М. Бахтин. Хронотопом исследователь называет «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе» [1, с. 234]. М. М. Бахтин отмечает существующую глубинную взаимосвязь жанра и художественного образа с хронотопом произведения, делая акцент на слиянии «пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп» [1, с. 235]. Как подчеркивает исследователь, понятие хронотопа неразрывно связано с жанровым своеобразием произведения, так как его жанр и все жанровые разновидности проистекают исходя из хронотопа, причем, по мнению Бахтина, в литературном произведении главенствующим началом в хронотопе является именно время: «Хронотоп как формально-содержательная категория определяет (в значительной мере) и образ человека в литературе; этот образ всегда существенно хронотопичен» [1, с. 235].

А. Б. Есин добавляет, что, в свою очередь, хронотоп имеет зависимость от рода литературы как наиболее устойчивой литературной категории: «В лирике эта условность максимальна; <...> В других случаях пространственные координаты присутствуют лишь формально, являясь условно-иносказательным» [2, с. 64].

Рассуждая о взаимосвязи творца художественного произведения и его хронотопа, М. Бахтин отмечает, что автор как живущий своей биографической жизнью человек находится вне произведения, но «мы встречаемся с ним как с творцом и в самом произведении, однако вне изображенных хронотопов, а как бы на касательной к ним» [1, с. 235]. В этом отношении значим вводимый исследователем термин «автор-творец», который «изображает мир или с точки зрения участвующего в изображенном событии героя, или с точки зрения рассказчика, или подставного автора, или, наконец, не пользуясь ничьим посредством, ведет рассказ прямо от себя как чистого автора (в прямой авторской речи), но и в этом случае он может изображать временно-пространственный мир с его событиями, как если бы он видел и наблюдал его, как если бы он был вездесущим свидетелем его [1, с. 405]. То есть, по мысли Бахтина, даже если автор создает автобиографию или исповедь, все равно он, как создавший ее,

остаётся вне изображённого в ней художественного мира. В произведениях И. Шмелева «Лето Господне» и Б. Зайцева «Путешествие Глеба», написанных в эмиграции на автобиографической основе, находим подтверждение мысли Бахтина, что авторы находятся как бы вне изображённого ими мира православной России. Более того, оглядываясь назад, анализируя своё детство, юность, становление личности, писатели рассматривают их сквозь призму собственного непростого житейского опыта.

Важным моментом является соотнесение «изображённого и изображающего мира, ... хронотопов читателей и творящих произведения» [1, с. 404]. В этом случае происходит взаимодействие трёх сторон. Изображённый мир, даже если он реалистичен и правдив, никогда не будет хронотопически тождественным с реальным миром, в котором находится автор – творец изображения. Вот почему термин «образ автора» кажется Бахтину «неудачным: все, что стало образом в произведении и, следовательно, входит в хронотопы его, является созданным, а не создающим. «Образ автора», если понимать под ним автора-творца, является *contradictio in adjecto*; всякий образ – нечто всегда созданное, а не создающее» [1, с. 405].

Очевидно и сюжетное значение хронотопов, поскольку они являются организационными центрами главных сюжетных линий произведений. «В хронотопе завязываются и развязываются сюжетные узлы. Можно прямо сказать, что им принадлежит основное сюжетообразующее значение» [1, с. 398]. Таким образом, «хронотопичен всякий художественно-литературный образ» [1, с. 399].

Временные и пространственные представления произведений разнообразны: это могут быть образы времени биографического (детство, юность, зрелость, старость), исторического (характеристика смены эпох и поколений, крупных событий в жизни общества), космического (представление о вечности и вселенской истории), календарного (смена времен года, будней и праздников), суточного (день и ночь, утро и вечер), а также представления о движении и неподвижности, о соотнесённости прошлого, настоящего, будущего [10, с. 248].

Данные представления можно отнести к обоим рассматриваемым произведениям. Различия можно отметить только в биографических фактах, которые в романе «Путешествие Глеба» представлены во всей полноте – от раннего детства до зрелости. Кроме того, в «Путешествии Глеба» находим характеристику смены эпох – от царского режима к революционным событиям начала XX века. «Лето Господне» же хронотопически организовано таким образом, что автор повествует о непродолжительном биографическом отрезке – о детстве, но с позиции взрослого человека.

А. Б. Есин выделяет «абстрактное (символическое) и конкретное (локальное) литературное время и пространство» [2, с. 65], «время изображенное и время изображения, время бессобытийное» [2, с. 67], время хроникально-бытовое и событийно-сюжетное [2, с. 68].

Н. Д. Тamarченко акцентирует внимание на том, что «любое литературное произведение событийно. Изображенное пространство-время – это условия, определяющие характер событий и логику их следования друг за другом» [9, с. 178]. Исследователь обращает особое внимание на связь этих категорий, говоря об авторском выборе из имеющихся возможностей и имея в виду выбор событий, обстановки действий и персонажей [9, с. 179]. Стоит отметить, что произведения Шмелева и Зайцева объединяет именно такой отбор деталей, событий, фактов, которые являются составными частями образа православной России, в котором запечатлена ценностная ориентация общества, окружения главных героев. Этот отбор и создание на его основе определенной пространственно-временной структуры мира героя призваны воплотить запечатленную в произведениях православную систему ценностей.

Художественный мир как проявление «индивидуальной мифологии автора» стеснен «памятью жанра» (термин М. М. Бахтина). Речь идет о том, что «в литературном процессе наджанровое (или внежанровое) существование текстов возможно лишь гипотетически. "Художественный мир" всякого автора всегда "стеснен" жанровым миром» [5, с. 184].

Жанр может быть понят как «коллективный», обобщенный художественный мир, сложившийся в результате движения во времени творений писателей разных стран, направлений и эпох. «Память жанра» и есть та самая целостность, то структурное единство, которое налагается на «индивидуальную мифологию» автора, ограничивая и изменяя ее. «Художественный мир» как таковой возникает в результате соединения индивидуальной мифологии автора и «памяти жанра». Это та самая проблема, которую ставил еще А. Веселовский, размышляя над «границами» личного творчества, сталкивающегося с литературной традицией.

Художественный мир как ореол существования художественного образа, таким образом, тесно связан с жанром художественного произведения и даже обусловлен им. Жанр «поэмы в прозе» («Лето Господне» И. Шмелева) в данном отношении кажется нам единственно возможным для создания образа православной России в произведении. Поэма в прозе – литературный жанр, одна из прозаических форм. С собственно поэмой ее сближает, в противоположность роману, кратковременность или фрагментарность действия, а также

специфические, характерные для поэмы пафос и фабула. Иногда произведения, воспринимаемые как роман, возможно отнести к поэмам в прозе, и наоборот. В литературоведческом смысле поэма в прозе соотносима с романом в стихах. Также поэма в прозе близка к стихотворению в прозе так же, как и роман близок к повести.

Как правило, отнесение конкретного произведения к данному жанру – дело автора. Духовная мемуарная литература, которой является «Лето Господне», не случайно была отнесена автором к жанру «поэмы в прозе». Характерная для поэмы изобразительность проявляется в яркой метафоричности («звезды усатые, огромные, лежат на елках», «промерзшие углы мерцали серебряным глазом»). Изобразительность эта служит воспеванию национальной архаики: «Тугое серебро как бархат звонкий. И все запело, тысяча церквей»; «На Пасху – перезвону нет; а стелет звоном, кроет серебром, – как пенье без конца-начала, гул и гуд». Обращает на себя внимание и художественная речь произведения, характерная для данного жанра. Это противоположность современной окружающей действительности с ее злободневностью и сиюминутностью. На каждом слове – будто позолота, Шмелев как бы реставрирует слова, погружая читателя в особый мир московского купечества.

Черты поэмы обнаруживаем и в «Путешествии Глеба» Бориса Зайцева, который разъяснял, что «Путешествие Глеба» – это произведение синтетического жанра – роман-хроника-поэма, «история одной жизни, наполовину автобиография – со всеми и преимуществами, и трудностями жанра» [3, с. 591].

Однако, прежде всего, жанрово «Путешествие Глеба» – это роман о судьбе одного человека в контексте его семьи, исторической данности его периода жизни, судьбы страны. Произведение, в котором канонически для романа «повествование сосредоточено на судьбе отдельной личности в процессе ее становления и развития, развернутом в художественном пространстве и времени, достаточном для передачи «организации» личности» [7, с. 329]. Кроме того, в «Путешествии Глеба» герой изображен в непростых жизненных ситуациях, прослеживается сложность, многолинейность сюжета, включающего в себя судьбы многих действующих лиц, полифония, и это также характерно для романа.

В произведении проявляется индивидуальный стиль автора, что свойственно для реализма – метода, в рамках которого выдержано произведение: мы наблюдаем отражение бытия во всей его правде. «Индивидуальность стиля, основанная на индивидуальном складе личности, вполне осознавшей свою отдельность, писательская «субъективность» отнюдь не уводят от правды бытия в сторону субъективного, произвольного: напротив, только яркая выраженность индивидуального и позволяет действительности проявиться

как таковая, в слове», – пишет А. В. Михайлов [7, с. 281], характеризуя особенности жанра романа в реализме.

Для уяснения жанрового своеобразия «Путешествия Глеба» немаловажно также, что это тетралогия – «крупное эпическое произведение одного автора, состоящее из четырех самостоятельных частей, связанных общностью идейного замысла и единством действующих лиц» [8, с. 409]. В православии этапами взросления считаются младенчество до 7 лет, отрочество до 14 лет и юность, являющаяся церковным совершеннолетием. Таким образом, части тетралогии можно соотнести с названными этапами: «Заря» – о самом раннем детстве, младенчестве («ничего не слышал еще ни о рае, ни о Боге маленький человек») [4, с. 27], «Тишина» – о взрослении в период отрочества, «Юность» – о времени становления личности Глеба. Четвертая часть тетралогии «Древо жизни» стоит особняком, она венчает все три части, подводя итог периоду жизни в России главного героя и обрисовывая перспективы жизни героя и его семьи в эмиграции. Наконец, сам Б. К. Зайцев пишет, что это хроника, ведь события романа расположены в их временной последовательности: в хронике формирующей силой сюжета становится само движение времени, которому «подвластны действия и судьбы персонажей» [4, с. 487].

Список литературы

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.
2. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. М.: Флинта, Наука, 2000. 248 с.
3. Зайцев Б. К. О себе // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 4. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. С. 587–592.
4. Зайцев Б. К. Путешествие Глеба // Зайцев Б. К. Собрание сочинений: в 5 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 4. Путешествие Глеба: Автобиографическая тетралогия. С. 27–583.
5. Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Методы изучения литературы. Системный подход: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. 200 с.
6. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева; редкол.: Л. Г. Андреев, Н. И. Балашов, А. Г. Бочаров и др. М.: Сов. энцикл., 1987. 752 с.
7. Михайлов А. В. Роман и стиль // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. III. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 279–353.
8. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост.: Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 509 с.
9. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. фил. фак. высш. уч. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
10. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М.: Высш. шк., 2002. 437 с.

References

1. Bahtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznyh let* [Questions of literature and aesthetics. Studies of different years]. Moscow: Hudozhestvennaya literature Publ., 1975. 504 p.
2. Esin A. B. *Principy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniya: Uchebnoe posobie* [Principles and techniques of analysis of a literary work: Textbook]. Moscow: Flinta, Nauka Publ., 2000. 248 p.
3. Zajcev B. K. O sebe [About myself] Zajcev B. K. *Sobranie sochinenij: V 5 t.* [Collected Works: In 5 v.] Moscow: Russkaya kniga Publ., 1999. *T. 4. Puteshestvie Gleba: Avtobiograficheskaya tetralogiya* [T. 4. Gleb's Journey: An Autobiographical Tetralogy]. Pp. 587–592.
4. Zajcev B. K. *Puteshestvie Gleba* [The Journey of Gleb] Zajcev B. K. *Sobranie sochinenij: V 5 t.* [Collected Works: In 5 v.] Moscow: Russkaya kniga Publ., 1999. *T. 4. Puteshestvie Gleba: Avtobiograficheskaya tetralogiya* [T. 4. The Journey of Gleb: An Autobiographical Tetralogy]. Pp. 27–583.
5. Zinchenko V. G., Zusman V. G., Kirnoze Z. I. *Metody izucheniya literatury. Sistemnyj podhod: Uchebnoe posobie* [Methods of studying literature. Systematic Approach: Study Guide]. Moscow: Flinta: Nauka Publ., 2002. 200 p.
6. *Literaturnyj enciklopedicheskij slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary] pod obshch. red. V. M. Kozhevnikova, P. A. Nikolaeva. Redkol.: L. G. Andreev, N. I. Balashov, A. G. Bocharov i dr. M.: Sov. enciklopediya, 1987. 752 p.
7. Mihajlov A. V. *Roman i stil'* [Novel and style] *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow: IMLI RAN, 2003. *T. III. Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [T. III. Childbirth and genres (the main problems in historical coverage)]. Pp. 279–353.
8. *Slovar' literaturovedcheskih terminov* [Dictionary of literary terms] red.-sost.: L. I. Timofeev i S. V. Turaev. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1974. 509 p.
9. *Teoriya literatury: Ucheb. Posobie dlya stud. fil. fak. vyssh. uch. zavedenij: V 2 t.* [Theory of literature: Textbook. allowance for students. Phil. Fak. higher student institutions: In 2 t.] pod red. N. D. Tamarchenko. T. 2: Brojtman S. N. *Istoricheskaya poetika*. Moscow: Izdatel'skij centr «Akademiya», 2004. 368 p.
10. Halizev V. E. *Teoriya literatury: Uchebnyk* [Literature Theory: Textbook]. Moscow: Vyssh. shkola, 2002. 437 p.

К вопросу о жанровой идентификации литературной сказки (на примере сборника «Гусарские сказки» Ю. Галича)

В данной статье проблема жанровой идентификации литературной сказки рассматривается как связанная напрямую с авторской номинацией. Исторически обусловленные преобразования изменяют предметный мир сказки, формируя сказочный хронотоп. С учетом особенностей логики развития жанра литературной сказки делается вывод, что в «Гусарских сказках» Юрия Галича сказочным хронотопом является реально существовавший мир дореволюционной России. Литературной сказкой Ю. Галича становится рассказ о былом.

Ключевые слова: жанровая идентификация, авторская номинация, сказочный хронотоп, эволюция жанра, литературная сказка, рассказ, Ю. Галич.

Evgeniya Dubrovskaya

To the Question of Genre Identification of a Literary Fairy Tale (on the Example of the Collection "Hussar Tales" by Y. Galich)

In this article, the problem of genre identification of a literary fairy tale is considered as related directly to the author's nomination. Historically determined transformations change the subject world of a fairy tale, forming a fabulous chronotope. Taking into account the peculiarities of the development of the literary fairy tale genre, it is concluded that in the "Hussar Tales" by Yuri Galich, the fabulous chronotope is the real world of pre-revolutionary Russia. The literary tale of Y. Galich becomes the story of the past.

Key words: genre identification, author's nomination, fairy-tale chronotope, evolution of the genre, literary tale, story, Y. Galich.

Проблема жанровой идентификации произведения напрямую связана с авторской жанровой номинацией. «Характер жанровых номинаций свидетельствует, с одной стороны, о жанровой рефлексии автора, с другой – о разрушении и сознательной трансформации традиционных моделей» [8]. Сказка задает определенные читательские ожидания, более того, Л. В. Чернец говорит о «влиянии жанровых ожиданий читателей на творчество писателя как постоянно действующую в литературе закономерность» [12, с. 10]. При слове

«сказка» обычно мы имеем в виду « не столько конкретные сказочные произведения, сколько некий теоретический инвариант сказочного жанра, общий строй жанровой традиции волшебной народной сказки», от ее формальных признаков (традиционные формулы сказочных зачинов и концовок, повторяющиеся конструкции, трехступенчатое строение сюжета на уровне персонажей, действий героев, мотивов), эксплицирующихся в тексте, до идейно–семантического уровня, который зачастую откладывается в подсознании и мотивирует наши дальнейшие действия (например, современная так называемая сказкотерапия) [7, с. 9].

До сих пор многие исследователи полагают, что понятие «литературная сказка» даже в традиционном понимании является неясным, расплывчатым, неточным, даже оксюморонным (В. П. Аникин, Т. Г. Леонова, Л. В. Овчинникова). Если мы рассмотрим наиболее авторитетные определения термина «литературная сказка», например, Л. Ю. Брауде, Т. Г. Леоновой, Ю. Ф. Ярмайша, Т. В. Кривошаповой, И. З. Сурат, и др., мы столкнемся как раз с этим «теоретическим инвариантом» жанра. М. Н. Липовецкий считает, что «память жанра» основана только на волшебной народной сказке, поэтому чудо, волшебство являются миромоделирующим фактором в литературной сказке. Но из всего разнообразия текстов в поле зрения ученого попала только одна жанровая разновидность, несомненно, очень яркая и характерная – волшебные сказки.

Здесь мы наблюдаем традиционный подход к жанровой номинации, но существует и неизбежная авторская рефлексия в русле жанрового канона. «В каких бы текучих формах ни выражался жанр, – отмечала Л. Я. Гинзбург, – за ним всегда стоит теоретизирование и нормативность, т.е. к нему с большим или меньшим правом примышляется некоторое долженствование (вне этих условий вообще умирает ощущение жанра)» [2, с. 96]. Исторически развиваясь, жанр меняется, на разных этапах развития литературы жанрообразующими и жанроопределяющими становятся разные признаки, «но без определенных норм и границ никакой жанр обойтись не может; жанр и есть особая система норм» [10, с. 10]. Жанр литературной сказки, по мнению Л. В. Овчинниковой, признается пограничным, появившимся в результате «взаимовлияния фольклора и литературы на протяжении XIX–XX вв.» [9, с. 34]. Кроме того, «каждая историческая эпоха, каждое историческое направление рождает новую художественную форму. Свидетельством постоянного развития и непрекращающейся жизни литературной сказки служит появление в наше время самых разнообразных произведений сказочного жанра» [1, с. 234].

Постоянное развитие жанра предполагает его изменение, в котором должна присутствовать логика [10, с. 10–11]. Исторически обусловленные преобразования изменяют предметный мир сказки, формируя сказочный хронотоп. Например, с развитием технологий вместо волшебной палочки появляется магический планшет. В то же время кардинальные изменения окружающей действительности, например, уклада жизни, могут повлиять на внутреннее отношение автора к прошедшим событиям. Это может стать тем «цветным стеклышком», через которое писатель смотрит на мир.

В «Гусарских сказках» Юрия Галича сказочным хронотопом является реально существовавший мир дореволюционной России [3, с. 79]. Предметный мир не изменяется автором, вымысел как жанрообразующий принцип отсутствует в произведениях Галича. Авторская номинация произведения – «Гусарские сказки. Рассказы» – сталкивает жанры по основному жанрообразующему принципу. Установка на вымысел в сказке и установка на достоверность в рассказе создают иную жанровую модель произведения, где «авторский подзаголовок вступает в диалогические (а иногда и оппозиционные) отношения с жанровым каноном, национальной традицией, сигнализируя об экспериментальном характере произведения» [8].

Мы предполагаем, что слово «сказка» у Галича апеллирует к фольклору в широком смысле – как народному творчеству о мире отдельно взятого сообщества – гусар. Неизбежная неточность субъективного представления художника об объективной реальности всегда присутствует в произведении при создании жизнеподобия. В то же время способность человека «произвольно комбинировать элементы этих представлений, создавая несвойственные реальности сочетания» также свойственна воображению автора [5, с. 26]. Можно сказать, что вымысел, присутствующий в этих произведениях, нечаянного происхождения, он неизбежен, но не задуман, это субъективный вымысел при фактической передаче.

Называя свои рассказы сказками, Юрий Галич, несомненно, учитывал характерные признаки обоих жанров. Со стороны сказки – устную традицию бытования, явный вымысел при каждой последующей передаче, одновременно со стороны рассказа – письменную фиксированность и достоверность фактов, «создание иллюзии тождества искусства и жизни» [11, с. 105].

Таким образом, на основе анализа эволюции сказочного жанра, в рамках данной статьи мы можем выделить некоторые жанровые особенности литературной сказки.

На первом этапе – в доклассицистский период – это запись и обработка фольклорного текста писателем, вносящим собственные коррективы разной

степени изменения текста. В период русского классицизма жанр литературной сказки сближается с жанрами стихотворной лирической новеллы или басни. В период романтизма сказка предстает в виде романтической поэмы, легенды и притчи. В литературе середины и конца XIX сказка приобретает сатирико-аллегорические и назидательно-дидактические черты.

Начиная с середины XIX века литературная сказка стала развиваться по двум основным направлениям: сказка для детей и сказка для взрослых. Сказка начала XX века вобрала в себя основные черты литературной эпохи переходного типа: всеобщий кризис сознания, распад привычного мира, символизм, эстетика тайны, «сомнение во всеобщей казуальности и поиск новых объяснений связей между явлениями» [6, с. 613]. К середине XX века жанр детской литературной сказки полностью сложился и обрел свою форму, многообразие, а главной отличительной чертой, по мнению многих исследователей, стала установка на вымысел [9]. Во взрослой литературе произведения, по мнению Е. Н. Ковтун, по типу вымысла подразделяются на рациональную фантастику, фэнтези, сказочную, мифологическую, сатирическую и философскую условности [5, с. 51].

В произведениях Юрия Галича мы наблюдаем логику изменения жанра литературной сказки для взрослых. Для Галича сказкой становится рассказ о былом, а не вымысел. Жанр освобождается от всех наслоений, от некоторых присущих ему жанровых признаков, приходя к своему древнему истоку – сказанию, одновременно теряя сказочный вымысел в бытовом, низком его смысле – как неправдоподобие, обман, – и приобретая тот же вымысел, но на более высоком уровне – как миф о прошлых деяниях. Миф как десакрализация обряда и сказка как профанация мифа в произведениях Юрия Галича реализовались в сказке-рассказе.

«Возрождение на новом витке историко-культурного развития объективной "памяти" жанра, реконструкция жанрового архетипа приводит к тому, что привычный традиционно-классический жанр предстает в неожиданно-обновленном виде, своего рода «знакомым незнакомцем» [4].

Список литературы

1. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. М.: Наука, 1977. Т. 36. № 3. С. 226–234.
2. Гинзбург Л. Я. Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика: сб. тр. Л., 1929. Вып. 5. С. 72–104.
3. Дубровская Е. А. Преломление сказочной традиции в творчестве Ю. Галича // Жанры в историко-литературном процессе: сб. науч. ст. / под ред. Т. В. Мальцевой. СПб.: ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2015. Вып. 6. С. 76–80.
4. Зырянов О. В. Логика жанровых номинаций в поэзии нового времени // Новый филологический вестник. 2011. № 1. Электронный ресурс. URL: <http://cyberleninka.ru/>

article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni (дата обращения: 25.02.2020)

5. Ковтун Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века: учеб. пособие. М.: Высш. шк., 2008. 406 с.

6. Лейдерман Н. Л. Теория жанра: Научное издание / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2010. 904 с.

7. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск, 1992. 184 с.

8. Маркова Т. Авторские жанровые номинации в современной русской прозе как показатель кризиса жанрового сознания // Вопросы литературы. 2011. № 1. Электронный ресурс. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html> (дата обращения: 15.02.2020).

9. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика). М., 2003. 312 с.

10. Тамарченко Н. Д. Типология реалистического романа. Красноярск, 1998. 195 с.

11. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. 4-е изд., испр. и доп. М.: Высш. шк., 2005. 405 с.

12. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. 190 с.

References

1. Braude L. YU. *K istorii ponyatiya «literaturnaya skazka»* [To the history of the concept of "literary fairy tale"] *Izvestiya AN SSSR. Seriya lit. i yazyka* [Proceedings of the USSR Academy of Sciences. Series lit. and language]. Moscow: Nauka Publ., 1977. T. 36. № 3. Pp. 226–234.

2. Ginzburg L. YA. *Opyt filosofskoj liriki (Venevitinov)* [The experience of philosophical lyrics (Venevitinov)] *Poetika: sb. tr.* [Poetics. Collection of works]. Leningrad, 1929. Vyp. 5. Pp. 72–104.

3. Dubrovskaya E. A. *Prelomlenie skazochnoj tradicii v tvorchestve YU. Galicha* [Refraction of the fabulous tradition in the works of Yu. Galich] *Zhanry v istoriko-literaturnom processe: sb. nauch. st.* [Genres in the historical and literary process: coll. pap.] pod red. T. V. Mal'cevoj. St.Petersburg: LGU im. A. S. Pushkina, 2015. Vyp. 6. Pp. 76–80.

4. Zyryanov O. V. *Logika zhanrovyyh nominatsij v poezii novogo vremeni* [The logic of genre nominations in the poetry of modern times] *Novyy filologicheskij vestnik. 2011. №1* [New philological bulletin. 2011. No1] Elektronnyj resurs. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/logika-zhanrovyyh-nominatsiy-v-poezii-novogo-vremeni> (data obrashcheniya: 25.02.2020).

5. Kovtun E. N. *Hudozhestvennyj vymysel v literature XX veka: Ucheb. posobie* [Fiction in 20th Century Literature: A Study Guide]. Moscow: Vyssh. Shkola Publ., 2008. 406 p.

6. Lejderman N. L. *Teoriya zhanra: Nauchnoe izdanie* [Theory of the genre: Scientific publication] Institut filologicheskikh issledovanij i obrazovatel'nyh strategij «Slovesnik» UrO RAO; Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2010. 904 p.

7. Lipoveckij M. N. *Poetika literaturnoj skazki (na materiale russkoj literatury 1920–1980-h godov)* [Poetics of a literary fairy tale (based on the material of Russian literature of the 1920–1980s)]. Sverdlovsk, 1992. 184 p.

8. Markova T. *Avtorskie zhanrovye nominacii v sovremennoj russkoj proze kak pokazatel' krizisa zhanrovogo soznaniya* [Author's genre nominations in modern Russian prose as an indicator of the crisis of genre consciousness] *Voprosy literatury. 2011. №1* [Questions of literature.

2011. No1] Elektronnyj resurs. URL: <http://magazines.russ.ru/voplit/2011/1/ma15.html> (data obrashcheniya: 15.02.2020).

9. Ovchinnikova L. V. *Russkaya literaturnaya skazka XX veka (Istoriya, klassifikaciya, poetika)* [Russian literary tale of the XX century (History, classification, poetics)]. Moscow, 2003. 312 p.

10. Tamarchenko N. D. *Tipologiya realisticheskogo romana* [Typology of a Realistic Novel]. Krasnoyarsk, 1998. 195 p.

11. Halizev V. E. *Teoriya literatury: Uchebnik* [Literature Theory: Textbook]. 4-e izd., ispr. i dop. Moscow: Vyssh. shk. Publ., 2005. 405 p.

12. CHernec L. V. *Literaturnye zhanry (problemy tipologii i poetiki)* [Literary genres (problems of typology and poetics)]. Moscow: Izd-vo Mosk. un-ta, 1982. 190 p.

Арсенал поэтических средств книги А. Ахматовой «Тростник»

В статье проводится исследование языка и стиля поэтической книги А. Ахматовой «Тростник». Особое внимание уделено изучению использованных автором таких выразительных средств, как метафора, сравнение, олицетворение и эпитет. Выявляются и демонстрируются с помощью примеров их особенности и основные закономерности употребления.

Ключевые слова: А. Ахматова, образительно-выразительные средства, поэтический язык, метафора, эпитет, олицетворение, сравнение.

Olesya Nekoz

Arsenal of Poetic Tools by A. Akhmatova's Book "Reed"

The article studies the language and style of A. Akhmatova's poetic book "the Reed". Special attention is paid to the study of such expressive means used by the author as metaphor, comparison, personification and epithet. Their features and main patterns of usage are identified and demonstrated using examples.

Key words: A. Akhmatova, visual and expressive means, poetic language, metaphor, epithet, personification, comparison.

Все обстоятельства создания книги А. А. Ахматовой «Тростник» [1, с. 173–187] предопределили особенности и содержания ее стихов, и системы образов, и отбора выразительных средств. Расставание с близкими людьми, длительный период почти полного отсутствия публикаций, жесткая критика поэзии стали ведущими темами книги «Тростник». Особое внимание привлекает в ней напряженность чувств, которая достигается глубиной содержания тропов, духовностью внутреннего мира лирического героя.

Для создания образности поэтического текста Анна Андреевна использует различные виды художественно-образительных средств. Языковые средства подбираются в соответствии с содержанием и замыслом стихотворения. Ахматова широко употребляет метафоры, эпитеты, сравнения, олицетворения, которые придают книге «Тростник» глубокое философское содержание.

В ходе анализа сборника нами обнаружено 53 метафоры, 29 сравнений, 25 эпитетов, 14 олицетворений. Среди всех изобразительных средств, которые реализуют художественное содержание литературного произведения, особенности авторского мироощущения и индивидуальной поэтики, метафора занимает важное место. Это определяется ее объективными свойствами: новизна употребления слова придает речи особую выразительность и тем самым задерживает внимание читателя, углубляет восприятие, усиливает его эмоциональный настрой [2, с. 142–146]. И для того чтобы проникнуть в художественный замысел поэта, необходимо раскрыть значение метафоры.

Практически ни одно стихотворение в анализируемой книге не обходится без ярких, запоминающихся и часто неожиданных метафор.

Метафора в каждом стихотворении несет особую нагрузку, ее выразительные возможности помогают изобразить:

1) творчество (*душевный жар, молений звуки и первой песни благодать; бурный рассвет; соленый привкус; слезный дар; вечное детство*);

2) время (*из той далекой и чужой весны; промотанное наследство; узорная тишина в прохладной детской молодого века*);

3) память (*мгла магических зеркал; хоровод надмогильных кипарисов; глубина зеркал; призрак первых дней*);

4) смерть (*так отлетают темные души; берег счастливый; черный шепоток беды; тончайшая дремота*);

5) совесть (*спокойный и двурогий свидетель*);

6) состояние лирического героя (*залетейская тень; голос ветра был понятен мне*);

7) отношения лирического героя с внешним миром: дружба (*души высокая свобода*), расставание (*холодок настоящей свободы*), одиночество (*Что мне делать! Ангел полуночи до зари беседует со мной*);

8) окружающую действительность (*город весь в ядовитом растворе; снежный прах так тепло серебрится; в грозных айсбергах Марсово поле; Лебязья лежит в хрусталях; белый траур черемух*);

9) внешность живого существа или человека (*два живые изумруда; седой над висками венец*);

10) предмет: книга (*дар весенний*).

Метафорические образы позволяют Ахматовой наиболее точно показать состояние лирического героя, различные стороны действительности, потому что они отражают индивидуальное видение поэта. Следует отметить, что значение метафорического образа может быть полностью понятным только в контексте всего стихотворения или даже всего творчества, жизненного пути Анны Андреевны.

Особый колорит поэтическому тексту придает наделение абстрактных предметов свойствами живых существ: *за порогом дикий вопль судьбы; пространства чуткий сон; не часто я у памяти в гостях; Всю ночь веду переговоры / С неукротимой совестью моей*. Такие метафоры создают яркий художественный образ, способствуют динамичности поэтического текста за счет расширения в нем структуры значения полисемантического слова.

Анализ поэтического текста помогает нам выявить развитие всей образной системы анализируемой книги. Одним из наиболее ярких стилистических средств изобразительности речи изучаемой книги является сравнение.

В книге «Тростник» Ахматова использует сравнения по отношению:

1) к абстрактным понятиям (*Мне счастье веяло в лицо, / Как будто друг от века милый / Выходил со мною на крыльцо*). Субъектом сравнения становится явление, которое Ахматовой хочется описать детально.

2) к человеку (*Прирученной и бескрылой / Я в доме твоём живу; И трепещет, как дивная птица, / Голос твой у меня над плечом*).

3) к природе (*как под стеклом деревья, стены, снег; и облака сквозили / Кровавой цусимской пеной; и тополя, как сдвинутые чаши*). Данные сравнения очень выразительны, с их помощью Ахматова воздействует на зрение и на слух. Поэт стремится создать яркий и контрастный мир.

Разные признаки, актуализируемые при сравнении предметов и явлений окружающего мира в поэтических текстах книги «Тростник», помогают проследить неожиданные ассоциации поэта.

Одним из выразительных средств языка, способствующих его образности, конкретизирующих в тексте индивидуальные качества человека или какого-либо предмета, их признаки, действия, состояния, является эпитет. Главная эстетическая функция эпитета – показать семантические признаки, особо оттенить один наиболее характерный признак. Образное определение, сопутствуя определяемому слову, характеризует, оценивает, индивидуализирует предмет или явление, наделяет его особым свойством, участвуя в создании художественного образа [3, с. 49].

В книге «Тростник» выделяются следующие эпитеты:

1) эпитеты, изображающие окружающий мир (*серебряная ива; водопад белогривый; взъерошенный сад; душистый туман; алмазная зима; зловецкий парк; черный вечер; белоснежные нарциссы; лиловая мгла; могучая и победительная земля*);

2) эпитеты, характеризующие внешность (*раскаленные веки; скрипач безносый*);

3) эпитеты, характеризующие состояние и поведение человека (*неукротимая совесть; злая жизнь; зловецкие крики; несравненная правота*);

4) эпитеты, обозначающие различные свойства предметов (*одноногая шарманка; смертельный бубенец*).

Имена прилагательные, выступающие в роли эпитета, актуализируют качественно-оценочные признаки определяемых слов. Причастия, использованные в качестве эпитета, подчеркивают какой-либо качественный признак определяемого и его динамичность. Свидетельство взволнованного состояния человека передано точно с помощью эпитетов-причастий.

Сравнение неживого с человеком делает эпитеты-определения более зримыми, вследствие чего достигается эстетический эффект в изображении окружающего мира.

Олицетворение является одним из наименее распространенных средств языка, которое употребляется в книге «Тростник». Олицетворения Анной Ахматовой используются при описании:

1) явлений природы, которые наделяются способностью чувствовать, мыслить, действовать (*изнывает лед; заблудился взъерошенный сад; дождь косил свои глаза гневливо; ивы говорят; только в лицо не дохнула прохлада*). Своеобразный стиль изложения поэта позволяет природные явления превратить в изысканное зрелище.

2) окружающих человека предметов (*подняв волну, проходит пароход; Из тюремного вынырнув бреда, / Фонари погребально горят; чернеет переулок*). Такие олицетворения передают настроение лирического героя.

Основным выражением олицетворений в книге «Тростник» является глагольность, что заставляет читателя проникнуть в лирический настрой произведения, побуждает к увлечению создаваемым автором миром.

Вся книга «Тростник» пропитана личными переживаниями поэта. Тропы основаны на неожиданных сопоставлениях и являются показателем яркой индивидуальности слога Анны Ахматовой.

Список литературы

1. Ахматова А. А. Сочинения: в 2 т. / вступ. ст. М. Дудина; сост., подгот. текста и коммент. В. Черных. 2-е изд., испр. и доп. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. Стихотворения и поэмы С. 173–187.

2. Вознесенская И. М. Метафора в системе словесных изобразительных средств сказа // Художественный текст: Структура. Язык. Стилль. М., 1993. С. 142–146.

3. Чернец Л. В. Черная роза и драдедамовый платок (об эпитете) // Русская словесность. 2000. № 1. С. 49.

References

1. Ahmatova A. A. *Sochineniya. V 2-h t. / vstup. stat'ya M. Dudina; sost., podgot. teksta i komment. V. CHernyh. 2-e izd., ispr. i dop.* [Compositions. In 2 tons / entry. article by M. Dudin; comp., preparation. text and comment. V. Chernykh. 2nd ed., rev. and add.] Moscow: Hudozh. lit. Publ., 1990. T. 1. Stihotvoreniya i poemy. Pp. 173–187.
2. Voznesenskaya I. M. *Metafora v sisteme slovesnyh izobrazitel'nyh sredstv rasskaza* [Metaphor in the system of verbal visual means of the story] *Hudozhestvennyj tekst: Struktura. YAzyk. Stil'* [Fiction: Structure. Tongue. Style]. Moscow, 1993. Pp. 142–146.
3. CHernec L. V. *CHernaya roza i dradedamovyj platok (ob epitete)* [Black rose and grandfather's scarf (about the epithet)] *Russkaya slovesnost'* [Russian literature]. 2000. № 1. P. 49.

Художественное осмысление фотографии в поэзии А. М. Городницкого: к проблеме интермедиальных связей литературы и фотографии

В статье исследуются стихотворения А. М. Городницкого, посвященные фотографии, представлен анализ индивидуально-творческой мифологизированной картины мира поэта, в которой фотограф выступает в роли «мудрого Харона», ритуального жреца, а бытие человека изображается сквозь призму фотографии. Делаются выводы о специфике функционирования фотографического экфрасиса в художественном мире автора.

Ключевые слова: А. М. Городницкий, философская лирика, любовная лирика, фотография, фотографический экфрасис, мифологема воды, визуальная культура повседневности, мифотворчество.

Lyudmila Vigerina

Artistic Interpretation of Photography in the Poetry of A. M. Gorodnitsky: to the Problem of Intermedia Links between Literature and Photography

The article explores A. M. Gorodnitsky's poems devoted to photography, presents an analysis of the individually-creative mythologized picture of the poet's world, in which the photographer acts as the "wise Charon", a ritual priest, and the human being is depicted through the prism of photography. Conclusions are drawn about the specifics of the functioning of photographic ekphrasis in the author's art world.

Key words: A. M. Gorodnitsky, philosophical lyrics, love lyrics, photography, photographic ekphrasis, the mythology of water, the visual culture of everyday life, myth-making.

Одним из актуальных направлений современной филологической науки является исследование интермедиальных связей литературы и других видов искусства.

Изучением взаимодействия литературы и фотографии наука занялась сравнительно недавно – в последние два десятилетия прошлого века, тогда как описания фотографий вошли в литературу сразу после их появления. Этой

теме посвящено немало работ, в частности, труды Р. Барта, О. А. Судленковой, М. Д. Самаркиной, Е. А. Калининой, П. А. Волошина, Н. К. Загребельной, Е. Ю. Куликовой и других.

Новизна темы предлагаемой статьи обусловлена неизученностью фотографического экфрасиса в лирике А. М. Городницкого.

Материалом статьи послужили стихотворения «Фотограф», «Фотография», «Фотографии старые блекнут с годами...».

Осмысление фотографии как культурного феномена, ее функционирования связано с художественным постижением творца фотографии.

В стихотворении «Фотограф» образ фотографа включает несколько структурных уровней: артист, «пьяный мастер», «мудрый, как Харон». Рассмотрим подробнее эти статусы фотографа в контексте лирического стихотворения.

Наименование фотографа артистом вводит тему искусства, творца, художника. Проблема осмысления нового вида искусства и нового способа отражения действительности становится основной в стихотворении.

Фотограф А. М. Городницкого – философ, рассуждающий о времени, вечности, жизни и смерти, судьбе человечества, цивилизации и искусстве фотографии, которое противостоит времени, его всеуничтожающей силе:

*Согретый газированным вином,
Он говорил, что мы уйдем бесследно,
Что только фотография бессмертна:
От снимка и до снимка мы живем.*

Фотограф в стихотворении – участник важнейших ритуалов человеческой культуры, связанных с жизнью и смертью:

*Меня снимал фотограф, что снимает
На свадьбах и похоронах.*

Ритуалы включают в себя причащение вином, использование вина в качестве символа.

Ритуальное опьянение фотографа («Был пьяный мастер мудрым, как Харон...», «Согретый газированным вином, он говорил, что мы уйдем бесследно...») и связь его с искусством отсылают к мифологическому образу Диониса, который в древнегреческой мифологии считался богом плодоносящих сил природы, виноградарства и виноделия, входил в число 12 олимпийских богов, почитался наравне с Аполлоном [6, с. 190]. Культ Диониса были посвящены оргии на Парнасе, в Афинах устраивались торжественные процессии в честь Диониса. Из религиозно-культовых обрядов, посвященных Дионису, родилась древнегреческая трагедия, с точки зрения Ф. Ницше,

изложенной им в книге «Рождение трагедии из духа музыки». Русская философская и поэтическая традиция эпохи Серебряного века вслед за Ф. Ницше рассматривала дионисийское начало как необходимую составляющую поэтического вдохновения.

А. М. Городницкий поэтической интуицией определяет фотографа как художника дионисийского начала – создание «снимка» с действительности, а не гармонизация этой действительности: он причастен всему многообразию человеческого бытия, его скорбям, противоречиям, но ограничен в отличие от представителей других видов искусства в приемах преобразования хаоса жизни, ее дисгармонии, так как фотография предполагает как обязательный момент достоверность, документальность¹. В этом смысле А. М. Городницкий вольно или невольно подключается к давнему поэтическому спору о природе искусства, о дионисийском и аполлоническом началах в нем.

Фотограф А. М. Городницкого, в котором «мерцают» черты Диониса, является выразителем трагического взгляда на жизнь человека: «Он говорил, что мы уйдем бесследно». Известно, что Дионис спускался в Аид, из которого он вывел свою мать, сделал Ариадну бессмертной богиней. Связь Диониса с водной стихией, с загробным царством указывает на его причастность и бытию и небытию [6, с. 190]. В этом смысле черты Диониса в образе фотографа не противоречат его сравнению в стихотворении с Хароном, перевозчиком мертвых в загробное царство: «Был пьяный мастер мудрым, как Харон...». Тем самым оказывается очевидна связь фотографа с жизнью и смертью, с бытием и небытием.

Образ фотографа, «что снимает на свадьбах и похоронах», может быть соотнесен и с «ритуальный специалистом» (О. Ю. Бойцова), жрецом, участвующим в ритуалах перехода из одной стадии человеческой жизни в другую, из одного возрастного периода в другой.

Как справедливо отмечают современные исследователи, съемка на фотокамеру становится в XX веке обязательной частью ритуала, фотограф обязательным его участником. Фотографирование воспринимается как акт едва ли не важнее самого ритуала: «Изображение на фотографиях замещает в памяти

¹ Заметим, что еще Ф. М. Достоевский в романе «Подросток» точно угадал специфику фотографического и выразил ее устами Версилова: художник изучает, выделяет, выбирает и оставляет, а фотография застает человека – КАК ЕСТЬ: «...фотографические снимки чрезвычайно редко, – говорит Версильов, – выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека как есть».

и даже в непосредственном восприятии собственно событие и порой оказывается важнее происходившего перед объективом фотоаппарата. Вот совет фотографу, снимающему праздники: «Не обращайтесь внимания на крики и возмущения людей, которым что-то не видно из-за вашей спины. Ничего, досмотрят на ваших снимках, с этим придется мириться» [3, с. 47]. Снимки приобретают значение документального свидетельства нового статуса человека. «Вообще фотограф в обряде перехода является не рядовым участником обряда, он наделен особыми полномочиями. Он оказывает влияние на совершение обрядовых действий», – указывает в своей книге О. Ю. Бойцова. В подтверждение этих слов она приводит конкретные факты, примеры: «... Именно фотограф говорит молодоженам, какие ритуальные действия они должны совершить, и показывает, как это сделать: демонстрирует, как следует бросать бокалы, чтобы они разбились, показывает жениху, как он должен помочь невесте выйти из машины» и т.д. «Таким образом, – делает вывод исследовательница, – профессиональный фотограф является ритуальным специалистом, аналогичным тамаде во время свадебного застолья» [3, с. 47].

В стихотворении А. М. Городницкого профессиональный фотограф, снимающий на свадьбах и похоронах, является проводником в другую жизнь или смерть. Тем самым он оказывается причастен тайнам человеческого бытия, его закономерностям. Он – Посвященный.

Фотограф А. М. Городницкого обладает сакральным знанием, особым умением «ловить» мгновение, «лучей прикосновенье», то есть умением обращаться со Временем:

*Так повторял он, слушателю рад,
Ловя в прицел лучей прикосновенье.
Уменьем останавливать мгновенье
Владел его нехитрый аппарат.*

Образ фотографа мифологизируется, воспринимается поэтом и как образ «мудрого Харона», и как Диониса, и как ритуального жреца. Фотограф сопровождает человека в его жизненном плавании, документирует и удостоверяет подлинность бытия и отдельной человеческой личности и земной цивилизации в целом, создавая тем самым картину бытия человечества, фрагментом которой является история Поэта, которая вливается в общий поток «реки времени»:

*И было мне запечатлеться лестно
На полпути в пути моем безвестном
От свадеб до грядущих похорон.*

Лирическое «я» в стихотворении, образ лирического героя, структурируется приемом фотографического экфрасиса. Он представляет собой описание не фотографии, но только фона, на котором снимает фотограф поэта: на фоне города («когда листвы лишенный город наг»), «на фоне сада и на фоне дока, трамваев и старинного моста». Исследователи любительской фотографии выделяют три разновидности фонов: нейтральный, красивый и значимый. В художественном произведении, тем более в лирическом, описываемый фон фотографии уже не может быть нейтральным, как и просто красивым, он всегда будет значимым, так как описание подчинено художественному замыслу поэта. О. Ю. Бойцова так определяет значимый фон для фотографии: «В тех случаях, когда отправитель фотографического сообщения хочет передать получателю информацию в том числе и с помощью фона, можно говорить о “значимом” фоне. Фон включает в себе значимый элемент, иконограмму» [3, с. 47]. Для литературоведческого исследования фон фотографии, описанный в художественном произведении, и есть иконограмма, некий код к картине, портрету.

О. Ю. Бойцовой справедливо отмечено, что даже в любительской фотографии, на которой фиксируются, казалось бы, случайные события, предметы, детали, рутина повседневности, на самом деле отражается то, что важно, значимо, что отмечает вехи жизни человека, утверждает его связь с людьми, местом и прочим.

В литературном произведении описание фотографии будет иметь значение для художественного воплощения замысла творца. Здесь невозможна случайность деталей, тем более в лирическом произведении, которое по природе своей носит характер бытийного отражения действительности: «...лирический миробраз претендует не просто на полноту охвата универсума, лирический текст живет сознанием того, что открываемый и воссоздаваемый им миробраз богаче, шире, масштабнее и неисчерпаемее, чем тот бытийный горизонт, который доступен человеческому взгляду в “обычной”, внепоэтической реальности» [5, с. 87].

Попытаемся дешифровать фотографический экфрасис в стихотворении.

Портрет на фоне утреннего весеннего города («Прозрачным утром, накануне мая, / Когда листвы лишенный город наг, / Меня снимал фотограф...»), документально удостоверяет связь героя с городским пространством, иными словами – конструирует «локальную идентичность» лирического героя.

Упоминание времени съемки – указание на определенный период жизни поэта: утро, весна – скорее всего – соотносятся с этапом юности или молодости поэта (в финальных строках стихотворения речь идет о «полпути в пути моем безвестном»).

Городское пространство, изображенное в стихотворении, представлено типичными образами: городского сада (парка), трамваев, моста, а также дополнено характерным для приморского города образом дока. Факты биографии А. М. Городницкого позволяют с большой долей вероятности говорить об образе Петербурга в исследуемом стихотворении.

Рассмотрим семантику названных в лирическом произведении образов фона фотоснимков поэта: сад, док, трамвай, мост.

Архетипический образ сада связан с образом рая, счастливым состоянием жизни до грехопадения, с детством человека и человечества. Портрет на фоне сада может отсылать к прошлому героя, быть воспоминанием о детстве, доме, о счастье, о любви, о восприятии родного города как города-сада.

Док – «сооружение, предназначенное для постройки, транспортировки (плавучий док), ремонта и окраски судов, а также для их погрузки и выгрузки».

Портрет на фоне дока сообщает о профессиональной принадлежности человека, утверждает его связь с профессиями, связанными с морем.

Различают такие типы доков, как мол – длинная стенка вдоль берега, защищающая берег и корабль, причал, пирс. Док – своеобразный дом, приют для кораблей; док может выступать в качестве замены мифологем «дом», «причал», «берег». Образ дока неразрывно связан с образами водной стихии, берега, корабля. Не названные прямо водная стихия и корабль (но возникающие в ассоциативном воображении читателя) «излучают» в контексте лирического произведения символические коннотации: корабль как символ человека, человеческой судьбы, море (водная стихия) как символ жизни, плавание как символ пути человека.

Трамвай – неотъемлемая часть современного городского пространства. В литературе, особенно в городском тексте, образ трамвая – один из устойчивых, обладающий мифологическим и символическим значением.

Трамвай, по мнению П. Золиной, «в своем зарождении в литературном пространстве был практически неотделим от экзистенциальных концептов смерти и времени» [4], что позволило ему довольно быстро войти в мифологический пласт культуры русского города и способствовало появлению широкого семантического поля образа.

Исследователи выделяют несколько значений образа трамвая в русской литературе:

- проводник во времени и пространстве,
- знак городского пространства,
- свидетель жизни,
- способ преодоления времени,
- разрушение, гибель, смерть [2],
- символ эпохи,
- проводник в иные миры,
- символ жизни и одновременно смерти,
- воспоминание о юности.

В контексте исследуемого стихотворения актуализируются едва ли не все названные выше значения образа трамвая благодаря лирической природе произведения. Портрет поэта на фоне трамвая превращает это транспортное средство в своего рода эмблему героя: образ трамвая становится символом человека, его судьбы. В то же время сохраняется и значение трамвая как проводника в другое пространство и время, а также в царство смерти:

*И было мне запечатлеться лестно
На полпути в пути моем безвестном
От свадеб до грядущих похорон.*

Характерно, что образ трамвая возникает в композиции стихотворения рядом с образом моста: «Меня фотографировал он долго... на фоне... трамваев и старинного моста».

Два образа (движение трамваев через мост) соединяются в одной картине, которая приобретает символический смысл.

Мифологема моста связана так же, как и образ трамвая, с мифологемой пути. В «Словаре символов» Дж. Тресиддера указывается: «Мост – широко распространенная метафора трудного перехода между миром живых и мертвых <...>. В более общем смысле мост символизирует переход из одного состояния в другое, от одной стадии к другой, а также связь различных частей» [7].

В статье Е. О. Акишиной и Н. И. Мартишиной подчеркивается, что «мост является частью дороги <...> вписывается в общий путь, хотя и является, как и перекресток, узловой точкой дороги, сложным и опасным местом» [1, с. 11].

Таким образом, фотографический фон моста и трамваев становится выражением жизненного пути лирического героя и в то же время – земного пути всякого человека в «пути его безвестном от свадеб до грядущих похорон».

Одновременно образ моста является метафорой соединения, связи разных периодов жизни человека, соединения пространства и времени человеческого бытия, а также бытия и небытия.

Описание фона фотопортретов поэта становится сообщением о нем как о связанном судьбой с городским пространством Ленинграда – Петербурга, «морской» профессией (гидрогеолог, образ дока намекает на связь человека с морем, кораблями), но одновременно благодаря мифологическому подтексту и лирической природе произведения – сообщением о судьбе всякого человека. В лирическом произведении, где наиболее сильна мера обобщенности, такое описание оказывается описанием человеческой судьбы вообще.

Так соединяются в стихотворении две тематические линии: фотографа и лирического героя, субъекта и объекта фотографирования: они становятся героями одной мифологизированной картины: плавания людей по «реке времен», где фотограф выступает в роли перевозчика, а лирический герой – в роли «пассажира», всякого «в пути его безвестном от свадеб до грядущих похорон».

В стихотворении «Фотография» (1968) фотограф является не объектом изображения, а субъектом, лирическим героем.

В тексте проявка фотопленки и изготовление снимка описаны одновременно как профессиональный процесс и как акт творения, как сакральное действие. В связи с этим язык стихотворения включает разговорные выражения («сосед храпит»), термины (увеличитель, фиксаж, пластмассовые кюветки, раствор), а вместе с ними – книжную лексику, поэтизмы, укорененные в русской поэтической традиции романтизма и неоромантизма: «облик твой, струей влекомый», «загадочен, как образа», «колдует над твоей улыбкой», «порою позднею, ночной». Такое сочетание конкретно-бытового и условно-поэтического и составляет особенность раскрытия любовной темы А. М. Городницким в этом стихотворении.

Образ воды, ключевой для творчества поэта, выступает здесь в двух планах: с одной стороны, это раствор проявителя, с помощью которого и создается фотография, а с другой – этот образ отсылает к водной стихии книги Бытия, к первооснове мира.

Тьма и свет, «черная вода», которая колдует над улыбкой возлюбленной, то есть создает ее, выступают в стихотворении как мифологемы, связанные с образами книги Бытия:

«Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.

И сказал Бог: «Да будет свет». И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош. И отделил Бог свет от тьмы. И назвал бог свет «днем», а тьму «ночью» (1:5).

Во тьме начинается процесс проявки фотографии, при «красном марсианском свете» происходит создание образа возлюбленной так же, как земля обретала конкретный полнокровный образ в процессе ее сотворения Богом:

«И сказал Бог: Да произведет вода пресмыкающихся, душу живую...» (1:20).

Из тьмы, воды и марсианского света возникает образ возлюбленной. Образ фотографа-поэта наделяется сакральными чертами: он такой же творец, как и Бог.

Возвышенный образ возлюбленной создается с помощью устоявшихся в романтической поэтической традиции формул и штампов, известных по творчеству А. С. Пушкина, Ф. И. Тютчева, А. А. Блока и других: улыбка, «облик твой, струей влекомый, загадочен, как образа».

Сравнение с образами придает образу возлюбленной черты Мадонны, Прекрасной Дамы, Богородицы. Образ на фотографии не равен бытовому женскому образу.

Последние строчки стихотворения:

И смотрит кто-то незнакомый

В твои знакомые глаза, –

можно истолковать следующим образом: в творческом акте художник преображается, не равен самому себе бытовому, становится «пророком». Как в процессе проявки фотографии «проявляются» черты возлюбленной, уловленные поэтом-фотографом, так в процессе сотворения художественного образа проявляются те глубинные черты, которые были скрыты в бытовом образе.

Любовное стихотворение приобретает характер эстетического осмысления акта творчества.

Традиционные темы и образы русской классической поэзии: поэт-пророк, образ возлюбленной как образ Мадонны, – находят свое оригинальное образное воплощение через описание создания фотографии со всеми подробностями технологического процесса проявки.

Стихотворение А. М. Городницкого «Фотографии старые блекнут с годами...» начинается строчкой о том, что и фотография, призванная оставить память о прошедшем, сама подвержена общему закону смерти на земле. Од-

нако этому тезису о преходящести всего земного противостоит описание фотографий, удостоверяющих реальность прошлого, оно сейчас разворачивается, оживает перед нами, когда лирический герой рассматривает фотографии:

*Это бухта Нагаевская в Магадане,
Это практика летняя в южном Крыму.*

А. М. Городницкий использует настоящее время (точнее – «вечно длящееся») для описания прошлого, запечатленного на фотографии, тем самым утверждая, что прошлое живо, является нам сейчас во всей своей непосредственности и достоверности.

Во второй строфе мысль о конечности жизни выражена метафорой «в проявителе времени тонут»:

*В проявителе времени тонут, нестойки,
Милovidные лица далеких подруг.*

Однако описание фотоснимков утверждает обратное: прошлое существует сейчас во всей своей подлинности и неповторимости мгновения:

*Вот наш класс выпускной перед школой на Мойке,
Вот я сам, в батискафе откинувший люк.*

Метафора «проявитель времени» соотносит процесс проявки фотопленки и бытие мира, включает в себя и картину проявки фотографии: в растворе тонут снимки – изображения на фотобумаге людей, событий, то есть Времени, Истории, Культуры, – и мифологический образ Леты, в которой тонут люди, события, «реки в царстве мертвых, испив воду которой, души умерших забывают свою былую земную жизнь» [6, с. 315]. Такой ассоциативный ряд возможен благодаря устойчивому выражению «утонуть в Лете» (А. С. Пушкин: «Быть может, в Лете не утонет строфа, слагаемая мной»). «Проявитель времени» может быть соотнесен и с «рекой времен» Г. Р. Державина:

*Река времен в своем стремленьи
Уносит все дела людей
И топит в пропасти забвенья
Народы, царства и царей.
А если что и остается
Чрез звуки лиры и трубы,
То вечности жерлом пожрется
И общей не уйдет судьбы.*

Таким образом, поэтическое выражение «проявитель времени» включает в себя следующие значения:

1) раствор проявителя, с помощью которого и получается изображение на фотобумаге,

2) в мифотворческом сознании поэта проявитель (химический препарат, специальный раствор) превращается в мифологему водной стихии, первоосновы Бытия: в начале творения мира «Дух божий носился над водами» (Книга Бытия), и в конце – мир «покроют воды, и Божий лик изобразится в них», по представлению поэта-философа Ф. И. Тютчева,

3) воды реки забвения Леты.

Метафора «проявитель времени» связана и с движением человека во времени, которое «проявляет» в нем таящиеся возможности, новые черты, обусловленные возрастными изменениями, его опытом жизни.

Метафора «в проявителе времени тонут» имеет амбивалентный характер: именно благодаря тому, что снимки тонут в растворе, проявляются образы, благодаря движению истории, в исторической перспективе проявляется подлинное лицо человека, эпохи, то есть семантика метафоры включает и значение гибельности, забвения и в то же время движение во времени позволяет постичь глубинный смысл происходящего, «проявить» его. Движение во времени неизбежно связано с потерями, утратой, как и с обретениями.

Утверждениям поэта: «фотографии блекнут», «лица тонут» – о гибели, разрушении, забвении настоящего, – противостоит описание фотографий, поданное не как описание изображения, а как описание самой реальности, тем самым утверждается, что прошлое не погибло, не забыто, не ушло в небытие, оно есть благодаря фотоснимкам:

Вот наш класс выпускной перед школой на Мойке,

Вот я сам, в батискафе откинувший люк.

Вот я, молодой, выпускник ленинградской школы, есть, существую, сейчас улыбаюсь.

Время представлено в стихотворении в виде амбивалентного образа водной стихии: вода – основа всего живого (Бог из водной стихии творит сушу и пр.), но она и грозная и опасная стихия, способная уничтожить. Так и время: мы все причастны ему, но и все подвержены его уничтожающей силе. Однако этой всеобщей гибели во времени (как в Лете) противостоит фотография, которая удостоверяет в том, что прошлое не погибло, а существует, удостоверяет, пока есть хоть один зритель:

Я листаю альбомы, единственный зритель,

И смотрю своей жизни немое кино.

В третьей строфе стихотворения поэт выступает как фотограф, размышляющий о феномене фотографии:

Для чего, покоряясь навязчивой моде,

В объектив я ловил уходящую даль? –

и сомневающийся в ее целесообразности, нужности:

Фотоснимки и слайды дымятся в комод.

Их бы выбросить надо, а все-таки жаль.

Фотограф интерпретируется как ловец «уходящей дали», в этом видится смысл и цель этого занятия или искусства.

Обращает на себя внимание в данной строфе необычная метафора «фотоснимки и слайды дымятся в комод», построенная на основе фразеологизма «пылиться в комод». Она соотносит время с такой стихией как огонь: время уничтожает все так, как всепожирающее пламя.

Таким образом, время соотносится и с водной стихией, и со стихией огня в художественной системе стихотворения «Фотографии старые блекнут с годами...».

Если в первых двух строфах стихотворения даны описания фотографий, то есть вторичной реальности, то в четвертой строфе, казалось бы, – действительности (первичной реальности):

Проржавели суда, и закаты потухли,

Поразбрелся и вымер смеющийся люд.

Однако колорит такой картины напоминает старые поблекшие, порыжевшие фотографии, да и следующий стих «Это выкинут все...» указывает на то, что поэт описывает фотоафию. Зыбкость изображения реальное/фотографическое нужна, чтобы подчеркнуть мысль, что новые поколения выбросят не только фотографии, но вместе с ними и память о прошлом:

Это выкинут всё, как ненужную рухлядь,

Новоселы, что в комнату после придут.

Так возникает в стихотворении проблема связи поколений, эпох, которую поэт решает трагически, указывая на неизбежность исторических разрывов между отцами и детьми. В финальной строфе стихотворения лирический герой предстает в образе единственного зрителя «немое кино» своей жизни и эпохи:

Но пока ещё лампы медовые нити

Сохраняют накал, занавесив окно,

Я листаю альбомы, единственный зритель,

И смотрю своей жизни немое кино.

* * *

Новый способ отражения действительности – фотография – определил новые отношения человека со временем, обострил постановку философских проблем времени, памяти. А. М. Городницкий создал авторский миф о фотографе и фотографии, в котором фотограф выступает своего рода Хароном, ритуальным жрецом, участвующим в важнейших культурных обрядах,

фотография является документальным свидетельством перехода из одного периода жизни в другой: «от снимка и до снимка мы живем», перехода из пространства-времени жизни в пространство-время смерти, перехода из бытия в небытие.

Фотография в лирике А. М. Городницкого – способ человеческой цивилизации противостоять времени и его уничтожающей силе.

Фотографический экфрасис в рассматриваемых стихотворениях выполняет функцию создания образа лирического героя, сюжета его судьбы, которая приобретает в контексте лирического произведения в силу его родовой природы универсальный характер, становится выражением судьбы любого человека.

Список литературы

1. Акишина Е. О., Мартишина Н. И. Мост как мифологема и философская метафора // Вестн. Омск. гос. пед. ун-та. Гуманитарные исследования. 2016. № 4(13). С. 10–14.
2. Арсенова Т. А. Трамвайный мотив в лирике Бориса Рыжего // Литература в контексте современности: сб. материалов V междунар. науч.-практ. конф. (Челябинск, 12–13 мая 2011). Челябинск, 2011. С. 165–171.
3. Бойцова О. Ю. Любительские фото: визуальная культура повседневности. СПб., 2013. 265 с.
4. Золина П. Трамвай как метафора новых времен в контексте русской литературы начала XX века // Nova Rusistika. Вып. VI. 2013. № 2. С. 42–48.
5. Ибатуллина Г. М. Сквозь призму образа. Художественная рефлексия в поэтике русской литературы XIX–XX веков. Уфа, 2013. 318 с.
6. Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М., 1991. 709 с.
7. Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. 443 с.

References

1. Akishina E. O., Martishina N. I. *Most kak mifologema i filosofskaya metafora* [The bridge as a mythologem and philosophical metaphor] *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya* [Bulletin of the Omsk State Pedagogical University. Humanitarian Studies] 2016. № 4(13). Pp. 10–14.
2. Arsenova T. A. *Tramvajnyj motiv v lirike Borisa Ryzhego* [Tram motif in the lyrics of Boris Red] *Literatura v kontekste sovremennosti: sbornik materialov V mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii (CHelyabinsk, 12–13 maya 2011)* [Literature in the context of modernity: a collection of materials of the V international scientific and practical conference (Chelyabinsk, May 12–13, 2011)]. CHelyabinsk, 2011. Pp. 165–171.
3. Bojцова O. YU. *Lyubitel'skie foto: vizual'naya kul'tura povsednevnosti* [Amateur photos: visual culture of everyday life]. St.Petersburg, 2013. 265 p.
4. Zolina P. *Tramvaj kak metafora novyh vremen v kontekste russkoj literatury nachala XX veka* [Tram as a metaphor of new times in the context of Russian literature of the early XX century] *Nova Rusistika. Vyp. VI. 2013. № 2. Pp. 42–48.*

5. Ibatullina G. M. *Skvoz' prizmu obraza. Hudozhestvennaya refleksiya v poetike russkoj literatury XIX – XX vekov* [Through the prism of the image. Artistic reflection in the poetics of Russian literature of the XIX–XX centuries]. Ufa, 2013. 318 p.

6. *Mifologicheskij slovar'* [Mythological dictionary] gl. red. E. M. Meletinskij. Moscow, 1991. 709 p.

7. Tresidder Dzh. *Slovar' simvolov* [Character Dictionary]. Moscow, 1999. 443 p.

**«Гость» Александра Проханова
как конспирологический роман о художнике**

Статья обращена к современному литературному материалу – роману Александра Проханова «Гость» (2017). Рассмотрены проблематика, образный мир этого оригинального «романа о художнике». Особое внимание уделено фигуре центрального персонажа – художника-акциониста, мистическим, психологическим, политическим мотивам его поведения и творческих поисков. Идет речь о жанровых чертах конспирологического романа, о соотношении принципов реализма с элементами модернизма и постмодернизма.

Ключевые слова: современная русская литература, Проханов, искусство и политика, перформанс, идея жизнотворчества.

Iliya Nichiporov

Alexander Prokhanov's "Guest" as a Conspiracy Novel about the Artist

The article is addressed to the modern literary material – Alexander Prokhanov's novel "Guest" (2017). The problems and imaginative world of this original "novel about the artist" are considered. Special attention is paid to the figure of the central character – the artist-actionist, mystical, psychological, political motives of his behavior and creative search. We are talking about the genre features of the conspiracy novel, the correlation of the principles of realism with elements of modernism and postmodernism.

Key words: modern Russian literature, Prokhanov, art and politics, performance, the idea of life creation.

Интерес к потаенным сторонам исторического процесса, в том числе к его конспирологической составляющей, нашел разностороннее выражение как в художественной прозе, так и в публицистике А. Проханова. Распространенный в новейшей литературе жанр «романа-заговора» в широком диапазоне от В. Пелевина, В. Сорокина до З. Прилепина, Д. Быкова, Б. Акунина тяготеет к «гибридному» бытованию [6], вступает во взаимодействие с элементами иных жанровых образований. Примечателен в этом смысле роман Проханова

«Гость» (2017), где «конспирологический дискурс» [6] становится структурной основой повествования о современном художнике-акционисте – бывшем ученом, маге, провокаторе, революционере, мистике, безжалостном аналитике сегодняшней действительности.

Эпатирующие стратегии творческого поведения Аркадия Веронова обнажают болевые узлы в истории и современности, нацелены на деавтоматизацию обыденного восприятия кумиров и идеологем, на «изгнание беса из истории, из человечества, из себя самого» [2]. По оценке автора, его герой избрал «эстетику осквернения», «взрывания пустоты пустотой», ощутил себя стоящим «перед бесовским искушением» и прозрел, в какой высокой степени «мироздание подвержено магическим влияниям» [2].

Конспирологический сюжет произведения завязан на истории «сотрудничества» центрального героя с таинственным Янгесом – «директором английского инвестиционного банка» [1] из компании «Лемур». Сквозь его нарочито акцентированные инфернальные черты («лемурьи цветные глаза», из которых «вот-вот... потекут разноцветные слезы») проступает *восходящая к эстетике Серебряного века рефлексия о жизнетворческом потенциале искусства*, способном трансформировать «художественное действие» перформанса в «детонатор невидимых взрывов». По Янгесу, взрыв в Чернобыле, распад Советского Союза, природные катаклизмы произошли от «диверсий», совершенных художниками переломной поры, «вы казнили Царь-рыбу, и природа решила сжечь себя и всех нас». Перестроечные политические действия, вплоть до «введения танков в Москву» в августе 1991-го, трактуются им как агрессивное вторжение постмодернистских «кажимостей» в историческую реальность и нанесение «глубинных травм общественному сознанию». Постулирование жизнетворческого тезиса о том, что «Советский Союз был разрушен художниками», переходит в призыв к современному художнику Веронову взять реванш за многолетнее социальное унижение «отшельников культуры», «встряхнуть Россию», дабы сквозь «визги, скрежеты» «услышать великую русскую симфонию», прорваться к «подлинному дивному лику» России, помраченному застарелым противостоянием «патриотов, либералов...». С подачи «демиурга» Янгеса Веронов мыслит себя «кудесником, обладателем волшебных искусств», сокрушителем «запретных табу» и усматривает в акционизме «испытание нового оружия», призванного сокрушить обросшие политическими спекуляциями «моральные твердыни» и высвободить очистительные стихии русской истории, которые «омолодят ветхий мир».

В серии провокативных выступлений центрального персонажа автор высветил ключевые сферы текущей общественной жизни, где сосредоточились массовые заблуждения и опасения перед вызовами времени.

Посещение Вероновым престижного экономического форума в Москве-Сити, неожиданно увиденного на фоне «неоглядных русских далей в сверкании рек и озер», вскрывает мнимое могущество сросшегося с политической властью мирка, с его «небожителем», безнадежным «вакуумом мысли», иллюзиями о своем априорном превосходстве над ритмами истории, о «цветении молодого российского капитализма», о том, что вся Москва «была сотворена для услаждения именитых гостей». Вытесненные на периферию сознания псевдоэлиты страхи перед якобы навсегда миновавшими «тревожными временами» материализуются Вероновым в принесенном им на роскошный банкет пулемете «Максим», напоминающем в этой обстановке архаическое существо, «зеленую жабу, выловленную из мутного болота исчезнувшей истории». В общем веселье вокруг пулемета-«артефакта», облитого шампанским, залепленного дорогими закусками и даже «удостоенного» перламутрового крестика, «винеры» современности, казалось, уверенно «заговорили» воронку хаоса, магически «закупорили ту бездну русской истории, из которой вырвалось в свое время чудовище революции... замуровали эту бездну навсегда». Учиненный Вероновым «расстрел» забавляющегося зала холостыми патронами, когда внезапно пулемет «ударил огнем и грохотом», явил *революционный взрыв как перформанс и неотвратимое возмездие*, вызывающее всплеск «энергии разрушения и боли», «животный ужас... страх, страдание и хаос». В калейдоскопе «бесчисленных мировых новостей, ошеломляющих, грозных, ужасных» «пулеметная акция» в «закрытых сферах» отозвалась вдали от Москвы взрывом газохранилища, прозвучала как *манифест «новой эстетики», чуткой к катастрофическому пульсу событий*: «Падали самолеты, взрывались дома, гибли под бомбами города, рушились банки, свергались режимы, прорицатели извещали о скором конце света, прекрасные женщины танцевали на карнавалах, голливудский актер в очередной раз превращал свой развод с фотомоделлю в мировое представление, в Антарктиде от ледника отрывался айсберг и, окутанный туманом, плыл в океане в поисках беспечного “Титаника”».

Героем Проханова *современность воспринимается как арена игры и столкновения противоположных дискурсов*, односторонне оперирующих отдельными фрагментами национальной картины мира и потому подлежащих эстетическому разоблачению и деконструкции.

На собрании общества «Мемориал» в Библиотеке иностранной литературы Веронов погружается в глубины семейных воспоминаний о своих расстрелянных предках, вслушивается в эмоциональные и крайне политизированные выступления на тему репрессий, ощущает, что «за каждым выступающим стояли убиенные, замученные», что в надрывных призывах

ораторов, в обсуждаемой ими акции «Бессмертный барак» угадываются «смещенные оси симметрии», актуализируются непреодоленные травмы индивидуального и общественного сознания, «словно им передавались через поколения переломы... все кругом мучилось, корчилось, не умело отрешиться от прошлого, не хотело заглянуть в будущее...». Реагируя на перерождение этого болезненного опыта в форму общественной конфронтации, Веронов, в упоении от «срывания запретных печатей», от будущей «вибрации, рожденной его перформансом», от управления «разрушительными энергиями мира», произносит риторически яркую, основанную на постмодернистском выворачивании смыслов речь, в ходе которой сетование на «горькую родовую память» увенчивается театрализованным открытием заготовленной им огромной «иконы с генералиссимусом», величественно изображенным «среди ангелов».

На круглом столе в Патриархии, который был посвящен «взаимоотношениям церкви и общества» и проходил в культурном центре «среди чудесных замоскворецких особнячков», Веронов появляется в образе ряженого священника, достав рясу и крест «из реквизита своих театральных туалетов». Вникая в звучащую здесь витиеватую риторику о «русском мире», подмечая смешение духовности с политикой, забвение о Боге ради поиска «сакрального центра власти» на земле, он вдохновляется на произнесение фарсовой «антипроповеди», где похвала священникам – «воинам Христовым» переходит в радикальное самоопровержение, которое гротескно фокусирует в себе влиятельные, способные провоцировать кощунственные акции общественные представления об обмирщении «безбожной церкви»: «И я говорю моим прихожанам на проповеди... с бляением вскочил на стул... проваливался в черную бездну».

Десакрализирующая интенция жизнетворческой эстетики Веронова обнаруживается и в его саморазрушительном глумлении над Победой и ее героями в музее Зои Космодемьянской. Память о деде и его могиле в сталинградской степи стимулирует рефлексию персонажа о Победе как «могучем реакторе, питавшем энергией огромную измученную страну», о том, что взрыв реактора «выплеснет непочатую энергию... народной судьбы и веры». Присутствие на церемонии открытия музея убеждает его в оскудении этой энергии «под короной омертвелых слов» местного начальства, в фальшивой ритуализации поклонения героям, во власти над массовым сознанием «сталинских мифов» о войне... В своем перформансе с матерчатой куклой на виселице, в речи о «ненормальности» Зои, прибегая к «риторике ненависти» и «абсурдистским контрастам» [5], действуя «на грани кича» [5], он «деконструирует» Победу как

официальную идеологему и представляет ее в качестве неоднородной исторической материи, сотканной из многих потрясений и трагедий.

Выступление в Обществе ветеранов КГБ знаменует для Веронова встречу с образом «всесильного государства», перед которым в разные эпохи трепетали как диссиденты, так и «сильные мира сего». Автора и персонажа сближают любование и ужасание этими «железными стариками» с «суровыми лбами и тяжелыми взглядами», «гранеными лицами», несущими «отпечатки великих и страшных времен... чисток, расстрелов, политических процессов». Гимн их самозабвенным деяниям «на наковальне истории», где они «трудились среди разношерстного своевольного человечества, выстраивая его в колонны, направляя маршем в историю», парадоксальным образом оборачивается развенчанием имперской, тоталитарной антиличностной утопии – в панорамном изображении того, как «корчится человечество, повинувшись упрямой воле, двигаясь в сторону, куда направляет его подземная сила». Речь Веронова с панегирика «срывается» на сарказм в отношении «героев застенков, рыцарей расстрельных рвов, гениев доносов и клеветнических наветов» и получает вещественное подкрепление в груди «окровавленных костей» из мясных рядов, ибо в логике устроенного им судилища это «кости Мандельштама! Кости Тухачевского! Кости Вавилова! Их миллионы, и все они к вам придут. Лягут с вами в постель, лягут с вами в гроб».

В эфире модной радиостанции на Новом Арбате, в кругу артистического бомонда прохановский художник-разрушитель с репутацией «гореадора современного русского искусства» тщательно собирает «пыльцу общественных настроений», вглядывается в черты «западнически» настроенной творческой интеллигенции, выслушивает вирши салонного стихотворца и откровения поэтессы, пишущей стихи-«снаряды» против своего «народа-отщепенца», проникается «безумным упоением, ожиданием удара» во время «автомобильной езды» с «гонщицей» Ларисой Лебедь, внимает разглагольствованию «пресыщенной дочки миллионера» о надвигающейся русской революции, которая обернется беспощадным срыванием личин, исчезновением «старого человечества» и торжеством деструктивной эстетики: «Террорист – великий художник. Он соскабливает своими взрывами и автоматными очередями пошлую обветшалую фреску и пишет другую, сочную, обрызганную кровью». Мир светского салона и среда вокзальных бомжей, которым Веронов в порыве жестокого экспериментаторства добавляет слабительное в благотворительно доставленную еду, – навевают на него ожидание «грозного вала», «разящего свиста великого русского сквозняка», предвкушение «красоты разрушения, поэзии истребления».

Кульминационной в изображении отношений героя с прошлым и современностью оказывается галлюцинаторная, но прорисованная в реалистической манере сцена празднования «единства, солидарности» у памятника князю Владимиру в Москве. Схождение колонн националистов, коммунистов, либеральных оппозиционеров, выглядевшее как обещание сплочения, при котором «советские песни смешались с церковными песнопениями... хоругви развевались рядом с красными флагами», первоначально воспринимается Вероновым в русле романтизации имперского идеала, ему «в этих толпищах чудилась таинственная сущность империи... в этом вареве возникало Государство Российское, уцелевшее после страшного падения». Однако «драматургия» шествия, обернувшегося массовой бойней, когда «драка на трибуне, как огонь, перелетала в толпу и подожгла площадь», *представляет героя в качестве носителя растерянного сознания*, сбитого с толку смешением ориентиров, тем, как «всплывали и тонули в гуще портрет Ленина и икона Богородицы», и распознающего в трибунных речах грех «забвения незаживших ран». Трагедийное полотно современности, отразившее *драку как затяжное состояние расколотого общества*, обретает апокалиптические черты и предвещает трагическую участь центрального персонажа. Ему открылось, что именно его внутреннее беснование и глумливые перформансы материализовались в разразившейся катастрофе, что даже крест князя Владимира «не останавливал побище, а, казалось, благословлял его... Это он учинил бойню, он разрушал хрупкий свод, выкалывая из него камни, и теперь рушился огромный свод государства... Красный флаг хлестал другой красный флаг. Одна хоругвь разила другую... Москва уходила в бездонный котлован».

В композиции романа каждому выступлению художника-скандалиста «соответствуют» мистически спровоцированные этими акциями потрясения в виде взрыва газохранилища, аварии на химкомбинате, столкновения поездов, подростковых самоубийств, крушения летевшего в Сирию самолета, теракта в петербургском метро... Эпизодическое созерцание героем знаменитого Дома на набережной насыщается воспоминаниями о драматичных сменах его обитателей и перерастает в постижение хитросплетений и конфликтов частных и государственных судеб в недавней истории. Критиками, размышлявшими о своеобразии «социальной фантастики» [4] в произведениях Проханова, отмечалось, что его «прозу и публицистику характеризует избыточность метафор... И в романах, и в статьях символизируется и метафоризируется любой фрагмент реальности: вещи, еда, интерьеры, архитектура, политические фигуры, события, страны, континенты и т. д. Будто писатель совершает мессианский акт воли – пытается забить все щели в реальности словами, любой ценой удержать идейное единство ускользающего и враждебного мира» [5].

Исследование парадоксов душевного мира героя-художника сопряжено с его пунктирно прочерченной предысторией. Трогательны воспоминания Веронова о матери, ее могиле «на тихом подмосковном кладбище», которые не позволяли «тьме сомкнуться в его душе». В истории, окончившейся внезапным разрывом и бегством героя к Вере Полуниной, сказалось его болезненное отчуждение от пространства личной жизни, не соизмеримой с владевшими им грезами о «новом человечестве». Примечательна и ретроспекция его прежней работы в космическом институте, научных и мистических устремлений молодых лет, сближавших его с товарищами – «фантастами и мечтателями», чьи «молитвы и зовы», ожидания «божественного ответа на их упования» не выдержали распада страны, разгрома института: погиб знаток русской поэзии Философов, сгинул на Северном полюсе Коля Букашкин, умер от лучевой болезни веривший в чудо радиации Лунько... От «нищеты и бессмыслицы» отчасти оправился лишь Степанов, который в инвалидной коляске, на грани «фантастического бреда», «воздвигал» «космические города из консервных банок». В своем уединенном «акционизме» этот мистик и рыцарь науки предстает как антипод разрушителя Веронова, пытается выработать творческую альтернативу распадающейся действительности, «заговорить зло... как шаман, бьющий в бубен». Проецируя на современность древние мифы о потере и обретении Родины и Космоса, он после гибели «Курска» изготовил «поднебесный корабль», а по следам трагедии в Беслане «создал космическую птицу, по которой детские души улетели в небесное царство».

В аксиологической концепции романа Проханова личные драмы изначально далекого от политики героя, прошлые метания между Россией и Америкой, его не побежденное даже религиозными усилиями беснование напрямую мотивированы пережитой в пору перестройки и в 1991-м травмой от «распада, где истлевала плоть государства», от никем не остановленного сноса памятника Дзержинскому, интуициями о том, как «умирало время, рушилась страна», как «антимир ворвался в Москву», фантазмагорическим откровением о том, что «из Кремля улетел красный дух и больше никогда не вернется, и в опустевшем гнезде свернулась скользкая змея». «Выброшенность» персонажа из частного существования «восполняется» его включенностью в событийную логику конспирологического романа, пытающегося художественно справиться с «проблемой категорической неструктурированности русской жизни, ее роковой аморфности» [3] и путем мистических построений «доказать, что у нас есть другой физический и уж точно другой политический мир, в котором не срабатывает никакая чужая идея» [3].

В финале романа герой предстает жертвой повсеместно царящих мнимостей, он погружается в мир галлюцинаций, не находит «Лемура» и своего демонического искусителя Янгеса, надеется «опереться мыслью на что-нибудь явное, несомненное, спастись от безумия», едет на могилу матери, однако прозревает, что «мать ушла из могилы», потому что «не хотела встречаться с сыном», и на обратной дороге, в духе своих прошлых акций, совершает самоубийственное погружение в огромный котел с раскаленным «черным блестящим варевом», которое «погловило его». По замыслу автора, в итоговой пейзажной зарисовке, запечатлевшей, что «небо открылось, стало звездно, тихо и бесконечно прекрасно», сквозь трагедию гибели Веронова должно пробиваться животворящее чувство общей причастности к стихиям родной земли: «После того, как он кидается в эту черную магму, в этот вар, там возникает картина русского зимнего поля, русской поземки: бесконечной туманной, милой, очаровательной, бессмертной и тоскливой русской реальности. И поэтому еще одна бедная душа, пройдя свой земной путь, погибает. Но поземка остается. Остается щемящая и восхитительная русская любовь к своей стране, к ее будущему неизбежному величию и к ее сегодняшним горестям и несчастьям» [2].

Итак, выведенный в романе Проханова художник-акционист становится всякий раз званым, но опасным «гостем» во взаимно поляризованных мирах современной российской действительности. Его неумное правдоискательство развивается на почве постимперского синдрома, пристрастия к конспирологической интерпретации исторического процесса, личной травмированности тем, что «хрустит незримый свод» государства и вселенского бытия, и находит выражение в жизнотворческих установках, виртуозной демифологизации общественных стереотипов. Принципы реалистического письма сочетаются в поэтике произведения с элементами постмодернистской деконструкции, обогащаются отголосками модернистской и абсурдистской литературы.

Список литературы

1. Проханов А. Гость. Электронный ресурс. URL: <https://e-libra.net/read/476088-gost.html> (дата обращения: 29.05.2020).
2. «И бездны мрачной на краю...» О романе "Гость", искусстве осквернения и изгнании беса [Интервью А. Проханова С. Шаргунову]. Электронный ресурс. URL: https://zavtra.ru/blogs/i_bezdni_mrachnoj_na_kraju (дата обращения: 29.05.2020).
3. Дмитрий Быков: «До нас романа о всемирном заговоре не было» [Лекция]. Электронный ресурс. URL: <https://republic.ru/posts/1/865762> (дата обращения: 29.05.2020).
4. Лестева Т. В О новых жанрах. О последних романах Александра Проханова. Электронный ресурс. URL: <https://denliteraturi.ru/article/3311> (дата обращения: 29.05.2020).
5. Романова О. Проханов и пустота. Электронный ресурс. URL: <https://polit.ru/article/2006/11/02/prohanov/> (дата обращения: 29.05.2020).

6. Слесарева Д. О. Поэтика конспирологического романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2014. Электронный ресурс. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-konspirologicheskogo-romana/read> (дата обращения: 29.05.2020).

References

1. Prohanov A. *Gost'* [Guest]. URL: <https://e-libra.net/read/476088-gost.html> (data obrashcheniya: 29.05.2020).

2. «*I bezdny mrachnoj na krayu...*» *O romane "Gost", iskusstve oskverneniya i izgnanii besa* [Interv'yū A. Prohanova S. Shargunovu] ["And the gloomy abyss on the edge ..." About the novel "Guest", the art of desecration and the expulsion of the demon (Interview with A. Prokhanov S. Shargunov)]. URL: https://zavtra.ru/blogs/i_bezdni_mrachnoj_na_krayu (data obrashcheniya: 29.05.2020).

3. Dmitriy Bykov: «*Do nas romana o vsemirnom zagovore ne bylo*» [Lekciya] ["Before us there was no novel about a global conspiracy" [Lecture]]. URL: <https://republic.ru/posts/1/865762> (data obrashcheniya: 29.05.2020).

4. Lesteva T. V. *O novyh zhanrah. O poslednih romanah Aleksandra Prohanova* [About new genres. About the latest novels by Alexander Prokhanov]. URL: <https://denliteraturi.ru/article/3311> (data obrashcheniya: 29.05.2020).

5. Romanova O. *Prohanov i pustota* [Prokhanov and emptiness]. URL: <https://polit.ru/article/2006/11/02/prohanov/> (data obrashcheniya: 29.05.2020).

6. Slesareva D. O. *Poetika konspirologicheskogo romana: avtoref. dis. ...kand. filol. nauk* [Poetics of a conspiracy novel: abstract. dis. ... cand. filol. sciences]. Samara, 2014. URL: <https://www.dissercat.com/content/poetika-konspirologicheskogo-romana/read> (data obrashcheniya: 29.05.2020).

Регенерация абсурда в русской прозе конца XX – начала XXI века

Изменение картины мира в конце XX века повлекло за собой новую эстетику: восприятие окружающего теряет категорический императив, приобретает вариативность и служит источником прозы, развивающей экзистенциальную философию, передающей трагическое понимание абсурдности бытия, ограниченности, вторичности, иллюзорности действительности (взаимопроникновение категорий абсурда, сюрреализма, концептуализма, онтологического реализма). В прозе XXI века абсурд функционирует как многогранный феномен, объединяющий разнородный межтекстовый материал и внутритекстовые структурно-композиционные и жанрово-стилистические принципы. Абсурдная картина мира в подобного рода произведениях обусловлена дефицитом гармонии как в сознании индивида, так и в окружающей действительности, отсюда внимание к пограничным состояниям и маргинальным образам и областям существования, а также стремление вновь обрести утерянный смысл.

Ключевые слова: абсурд, литература, проза, текст, кризис, постмодернизм, смысл.

Stanislav Merkuшов

Regeneration of the Absurd in Russian Prose of the End of the XX – Beginning of the XXI Century

The change in the world picture at the end of the XX century led to a new aesthetic: the perception of the environment loses its categorical imperative, acquires variability and serves as a source of prose that develops existential philosophy, transmitting a tragic understanding of the absurdity of being, limitation, secondary, illusory reality (interpenetration of the categories of the absurd, surrealism, conceptualism, ontological realism). In the prose of the XXI century, the absurd functions as a multi-faceted phenomenon that combines heterogeneous intertextual material and intratextual structural-compositional and genre-stylistic principles. The absurd picture of the world in such works is caused by a lack of harmony both in the consciousness of the individual and in the surrounding reality, hence the attention to border States and marginal images and areas of existence, as well as the desire to regain lost meaning.

Key words: absurd, literature, prose, text, crisis, postmodernism.

Конец XX – начало XXI веков отмечены произошедшей в России радикальной трансформацией политических, культурных, идейных, эстетических

моделей и всех областей социальной жизни. Это время ознаменовано началом до сих пор не преодоленного кризиса российской и мировой культуры. Реакцией на сложившуюся обстановку можно считать помимо прочего возобновление абсурдистских тенденций в литературе. Известные политические и экономические события и их предпосылки (перестройка, распад СССР, обвал экономики в 1990-х гг. и т. п.) в некоторой степени определили локализацию литературных интересов в онтологической и гносеологической плоскости, т. е. в значительной мере в сфере абсурда. Появление в печати и на сцене пьес Л. С. Петрушевской, Н. В. Коляды, позже братьев Пресняковых, использующих приемы и методы абсурдизма, первые абсурдистские опыты В. Г. Сорокина и Е. Радова, концептуалистское творчество Д. А. Пригова и Л. С. Рубинштейна, экспериментальная поэзия Г. В. Сапгира – это и многое другое может аттестоваться как ренессанс художественной абсурдистики меж- и постсоветской эпохи. Возвращение абсурда в писательский и читательский обиход в 2000-е гг. обеспечено аналогичными социально-политическими мотивами, приобретшими современное звучание в текстах Д. А. Горчева, Е. В. Клюева, М. Ю. Елизарова, Д. М. Липскерова, О. А. Богаева и др.

С другой стороны, очевидна обратная тенденция, связанная с воздействием самих писателей и их произведений на историческое и культурное развитие, – этим воздействием, в свою очередь, обусловлены социальные, а следом и политические, и эстетические метаморфозы. Такое культурное взаимовлияние исторического и литературного процессов особенно активизируется в период повторяющегося экзистенциального кризиса, который приходится на рубежи эпох и в литературе выражается в актуализации авангардистских направлений, прежде всего абсурдистики, а также категории абсурда, реализующейся в иных литературных формах и жанрах.

Регенерация абсурда в контексте русской литературы 1980–2010-х гг. связана и с расцветом русского постмодернизма, объявившего кризис бытия, кризис мысли и языка. Хаос, трактуемый как состояние современного мироустройства с отсутствующим упорядочивающим и детерминирующим центром (смысл, логос, бог и т. п.), представляется фактически подготовленным эпохой постмодерна феноменом. Категория абсурда попадает в фокус спектра главных особенностей литературных новаций конца XX века, прежде всего постмодернизма: именно хаотичный мир полагается как всеобщий, вездесущий абсурд. Предметная действительность, формируемая авторами-постмодернистами, сумбурна и разорвана, в ней нет четкого разграничения добродетелей и пороков, не существует абсолютных истин. Постмодерном провозглашается смешение разнообразных экзистенциальных моделей, в нем

обнаруживается несоразмерность структурных компонентов реальности, которая страшна, трагична, апокалиптична и вместе с тем карнавализована и порой комична. Восприятие постмодернизма как константного явления на разных исторических этапах духовного кризиса человечества также соотносится с природой абсурда [1]. Однако, на наш взгляд, современный русский абсурд как ответ на кризис культуры, апологетом которого является постмодернизм, маркирует эсхатологический дискурс новейшей русской литературы (в том числе ее постмодернистского направления), для которой тем не менее характерен поиск организующего начала в дисгармоничном бытии. Этологическая и эсхатологическая проблематика продолжает функционировать в русской абсурдистике (в том числе в категориальном смысле), что обуславливает общность её этических установок и нравственных и гуманистических ориентиров классической русской литературы в ведущих реалистических образцах (Н. В. Гоголь, М. Е. Салтыков-Щедрин, Ф. М. Достоевский и др.).

Конец XX века ознаменован в российской истории многочисленными переломными тенденциями на фоне основного – политического (и сопряженного с ним мировоззренческого) – кризиса, связанного с процессом распада СССР. Глубокие внутренние кризисы и конфликты, в том числе национальные (нагорно-карабахский, приднестровский, грузино-абхазский, грузино-южно-осетинский), экономические, идеологические, военные и пр. в ряде других причин привели к невозможности дальнейшего существования Советского государства, по меньшей мере, в его «обновленном виде» или, тем более, в идеальном варианте. Начатые в период перестройки попытки системного реформирования действующей государственной модели не повлекли за собой желаемых преобразований и не дали результата в плане поддержания жизнеспособности, а лишь явственно обозначили перспективы ее фактического завершения. Специфика переломного времени заката СССР нашла свое отражение в литературе, авторы которой стремились исследовать новое положение человека в быту, в обществе, в культуре, в природе, отталкиваясь не только от дихотомических социальных ценностей кризисной социалистической эпохи или от традиционных представлений о человеке, о социальной истории, о природе, но и от их экзистенциального содержания во всей своей детерминированности. Черты абсурда в разнообразном своем выражении проступают в прозаических (как и в драматургических, и поэтических) текстах 1980-х гг.

Проза 1980-х гг., ориентированная на реалистическую традицию, в отдельных своих образцах по используемым приемам близка к абсурду на экзистенциальном и онтологическом уровне. Например, тексты С. Д. Довлатова, в том числе написанные в 1980-е гг. («Заповедник», «Наши», «Чемодан», «Филиал» и др.), на

уровне образной системы, сюжетообразующих элементов и некоторых черт поэтики смыкаются с литературой абсурда. «Экзистенциальное сознание» [20], одиночество, отчуждение от мира персонажей С. Д. Довлатова, сюжетное столкновение героя с «перевернутой» нормой окружающего мира, чреватой абсурдом, и т.п. оформляется у писателя посредством иронии, пародийности, прецедентности, и пр. «Абсурд у Довлатова представляет собой не только художественный прием, способ осмысления художником окружающей его действительности и человека как главного субъекта и объекта новых отношений между вещами, но является отражением мировосприятия самого писателя», — справедливо замечает Ю. В. Федотова [20, с. 153].

«Открытие абсурда социальной, эмпирической и метафизической реальностей» видит Т. Н. Чурляева в произведениях реалиста В. С. Маканина: «Предтеча» (1982), «Утрата» (1987), «Отставший» (1987) [24].

Метод доведения до абсурда присутствует в условно-метафорических и фантастических произведениях Ф. А. Искандера «Кролики и удавы» (1982) и В. Н. Войновича «Москва 2042» (1986). Поэтика романа В. В. Казакова «От головы до звезд» (1982) обнаруживает глубинные, общие с поэтикой Д. И. Хармса и других ОБЭРИУтов, но одновременно и взаимоотталкиваемые, абсурдистские черты и приемы, такие как текстуальная автономность и изобразительная специфика отношений человеческого и вещного миров. Г. Ермошина называет мир В. В. Казакова «*странным*» вслед за самим автором, когда у Д. И. Хармса мир порой представляется *страшным* в своей абсурдности [7].

Выход на метафизический план абсурда материализован в произведениях Ю. В. Мамлеева, опубликованных за рубежом и в СССР в 1980-х гг. (сборники рассказов «Изнанка Гогена» (1982), «Живая смерть» (1986) и др.). Сюжетная и сюжетообразующая абсурдность рассказов и романов Ю. В. Мамлеева, функционально расширяющая ее семантика танатологии изучается в работе Ч. Цзянхуа [21]. Исследователь О. Е. Романовская, сопоставляя творчество Ю. В. Мамлеева и Ф. М. Достоевского, находит, что осмысление антигероя у современного писателя развивается двояко: антигерой включается в абсурдный мир его рассказов одновременно являясь пародийным двойником героев классика [14]. На важнейшее для текстов Ю. В. Мамлеева соединение абсурда, трансцендентности и сверхрациональности обращают внимание многие исследователи: О. А. Колмакова [10], Т. Л. Рыбальченко [15; 17], Н. Н. Гашева [4] и др.

Тексты 1980-х гг. таких писателей, как В. Г. Сорокин, В. О. Пелевин, Е. А. Попов, В. А. Пьецух, В. А. Шаров, Т. Н. Толстая и др. воплощают обрывочность видимого мира, иллюзорность и критичность всех прежних состояний и положений советского человека, как будто стабилизовавшегося в

предшествующей реальности, призрачность представлений о мире. Кризис советской мифологии отображен и в произведениях т.н. «неонатурализма», в «другой прозе», (например, произведения С. Е. Каледина, ранние тексты Вик. Ерофеева, и др.).

Распад СССР, подобно Октябрьскому перевороту в свое время, явился причиной перелицовки самих оснований человеческого быта и бытия, трансформации привычного порядка и изменения правил. Безусловно, такие изменения влекли за собой кризис устоявшейся картины мира, связанный с утратой прежних коммунистических идеалов; нравственный и ценностный кризис общества, детерминированный смещением традиционных бинарных схем и понятий.

«Ощущение хаоса» для части интеллигенции не только определило мировоззренческий субстрат, но и приняло форму художественных исканий времени, модернизировало рецепцию и индикацию искусства. Об этом свидетельствует формирование в 1990-е гг. постмодернистского типа сознания с установками на новизну принципов литературного творчества, опиравшейся теперь на глобальное понимание условности мироустройства, относительности представлений о реальности и ее субъекте. Чувство абсурда определило концепцию свободной личности писателя, свободной прежде всего от внешнего мира. Согласно Т. Л. Рыбальченко, «[л]итература становится текстом о текстах, онтологией литературы – не материальное бытие и не живое сознание, а тексты, язык, законы мышления, точнее, отсутствие законов мышления о мире, разочарование в поиске смысла...» [16, с. 72].

В отечественной культурной среде 1990-х гг. наметился курс на имидж и стиль в искусстве. По мысли популярного в это время художника-акциониста О. Б. Кулика, высказанной им в беседе 1995 г., тогда определилась особенно интенсивная фаза борьбы «между словом и знаком, изображением, жестом, невербальными высказываниями» [2, с. 180]. Эпоха логоцентризма, наступившая в XIX веке, завершилась, по мнению О. Кулика, в 1950–1960-х гг. на этапе развития концептуализма, «[к]ультурная парадигма меняется, из нее уходит литературоцентричность, она теряет власть, которую <...> она не так долго и удерживала», «на первое место выходит изображение или жест <...>» [2, с. 283]. Одновременно в жизни и искусстве 1990-х гг. обозначилась тенденция к освобождению от оков теории и политики, обусловленная предположением о неизбежности такого освобождения. Однако идея тотального избавления от теоретического и политического диктата влекла за собой расцвет суррогатного искусства, выраженного в его упрощенности, безвкусице и коммерциализации (повсеместное распространение массовой «бульварной» литературы, к при-

меру, эротического и порнографического содержания, часто написанной коллективом авторов и пр.). Развитию подобных процессов в литературе исподволь содействовали сами писатели и критики, в своих статьях и речах констатировавшие гибель литературы вместе с гибелью Советской империи («Поминки по советской литературе» (1989) Вик. Ерофеева; «Комментарии: заметки о современной литературе» (1991) А. Латыниной; «Алексия» (1992–1993) В. Новикова и др.). Новыми капиталистическими стремлениями было обусловлено переключение обыденного сознания на визуальные потребительские сферы, в первую очередь телевидение, с актуализацией необходимости приобретения и зарабатывания, что в большой степени вычеркивало из жизни многих людей духовную составляющую. Коммерческими и развлекательными функциями определялся и литературный вектор, где доминантными авторами стали Б. Акунин, П. Дашкова, Д. Донцова и др.

Ввиду подобных трансформаций категория абсурда 1990-х гг. в некоторых своих проявлениях начинает характеризоваться всеобъемлющим выходом за рамки не просто форм традиционного понимания письма, но и достаточно авангардистского даже для искушенного читателя творчества. Литературные произведения, публиковавшиеся, в частности, в «Митином журнале» – альманахе и издательстве, – изначально представляли собой, по словам основателя и главного редактора Д. Б. Волчека, чтение для узкого круга «ценителей нетрадиционной литературы» [8, с. 190]. По отношению к этим текстам рецепция исследуемой категории О. Д. Бурениной, помещающей абсурд «в авангарде авангарда» [3, с. 189], приобретает особое звучание. «Митин журнал» ориентирован на весьма новаторские, порой свержавангардистские произведения, иногда абсолютно не вписывающиеся в рамки официальной литературы. Между тем их можно отнести к гипернатуралистической абсурдистике (определение условно): так или иначе их авторы, и прозаики, и поэты (Я. Могутин, А. Витухновская, Е. Простоспичкин, К. Решетников (Шиш Брянский), позднее – И. Масодов, М. Климова и др.), все же последовательно реализуют многие принципы и приемы как отечественного, так и зарубежного абсурда в том или ином, чаще гипертрофированном, виде (Д. И. Хармс, О. Е. Григорьев, У. Берроуз).

Подчеркнем, что отечественная проза абсурда и об абсурде 1990-х гг. существовала не только в своем экстремальном варианте. К читателю продолжали возвращаться начавшие издаваться в перестроечное время запрещенные авторы, окончательный выход «из подполья» неофициальной литературы также знаменовался возможностью встречи более широкой аудитории с текстами, долгое время существовавшими в форме литературного самиздата. Авторы и тех, и других книг подходили к творчеству экспериментаторски и новаторски, что предполагало частотность использования авангардистских

приемов, абсурдистских прежде всего (Саша Соколов, Э. В. Лимонов, В. П. Аksenov, Г. Н. Владимов). Помимо «возвращенных» писателей в отечественной литературе «осваивались» авторы, вошедшие в неё в конце 1980-х гг. и ориентировавшиеся на отображение абсурдного среза действительности: В. О. Пелевин, Т. Н. Толстая, Д. Л. Быков.

Отдельные писатели не просто обратились к осмыслению советского прошлого (Б. Окуджава), но сосредоточились на экзистенциальном спектре жизни современного человека, ее пограничных рубежах, связанных с абсурдным восприятием им окружающего (В. С. Маканин, Л. С. Петрушевская, А. Г. Битов).

Между тем специфика 1990-х гг. пересекается с «пограничностью» природы категории абсурда, которая определяется своим нахождением и экспликацией на «рубежах» – культурных, литературных и исторических эпох, видимого и тайного, нормы и запредельности, разума, сверхразума и безумия, сознания и бессознательного и т.п., но прежде всего – смысла и бессмыслицы. Не следует, однако, забывать, что всякие границы иллюзорны и устанавливаются нами самими, они пребывают с нами постоянно и, возможно, особую экзистенциальную важность приобретает освобождение, выход за рамки логики.

Говорить об абсурдном в литературе, на наш взгляд, следует в том числе с точки зрения референтности восточного и западного типов сознания. Для восточного сознания характерна картина мира как бесконечности, причем бесконечности, выходящей за свои пределы. Западный тип сознания представляет собой фрагментированную модель реальности, которая складывается каждым индивидом подобно мозаике из разрозненных осколков. Так или иначе человеческое сознание западного типа находится в кризисном состоянии всегда, поскольку конвенциональные принципы существования предполагают постоянное наличие необходимости самоидентификации с определенными социальными ролями, пребывания в контексте навязанных обществом условностей и т. п. В силу этих и разнообразных иных причин западный человек заключен в перманентный конфликт с самими корнями жизни, и прежде всего с Абсолютом (см., подробнее: Дао дэ цзин [6]; А. Уотс [19]; С. Гроф [5]; К. Ясперс [26; 27] и др.).

Расхожее мнение о срединном положении России по отношению к западному и восточному культурным типам является следствием не только и не столько географического ее положения, но, главным образом, сосуществования этих двух сторон мировосприятия, нередко конфликтующих между собой. Однако только взаимное проникновение, синтез двух начал – западного и восточного – может привести к истинному ощущению целостности. Другими словами, отсутствие центра в разорванном сознании Запада со специфичным своим выражением в модернистском и, особенно, постмодернистском абсурде

сливается с рецепцией беспредельности миров в восточном сознании с реализацией в анализируемой категории и квинтэссируется в современном русском художественном абсурде.

В конце 1990-х – начале 2000-х гг. было популярно мнение о раздельном бытовании «классического» и «русского» постмодернизма с противоречивыми особенностями того и другого. М. Н. Эпштейн считает, что постмодернизм локально развивался в обратном общепринятому (с Запада в Россию) направлении – из России на Запад: «То, что стало сенсационным открытием западного постмодернизма, представляет собой традицию и рутину в тех культурах, где реальность издавна воспринималась как зыбкое понятие, вторичное по отношению к правящим идеям» [25, с. 9]. К его идеям в разной степени сопредельны гипотезы И. С. Скоропановой [18], Н. Н. Кякшто [11] и др. Исследователь Т. Г. Прохорова среди черт, определяющих «русский постмодернизм» в отличие от «классического», выделяет следующие: «1) абсурдность картины мира как отражение реального абсурда жизни; 2) равнодушие к социальной проблематике, политизация как следствие деконструкции советского мифа; 3) особое отношение к гуманистическим ценностям, отсутствие релятивизма "без берегов", тоска по вере, по идеалу; 4) пристрастие к специфическому типу героя, продолжающему линию древнерусского юродивого; 5) связь с культурной традицией по принципу притяжения-отталкивания, отсюда – особый характер игры: "игра при свете совести", поиск "последнего слова", продолжение русской культурной традиции через диалог-спор; 6) связь экспериментов в области формы и нравственно-философских исканий» [13, с. 20]. Конечно, нужно понимать, что термин «русский постмодернизм» достаточно условен, его следует использовать с осторожностью. Между тем выделенные Т. Г. Прохоровой черты русского постмодернизма, на наш взгляд, идейно мотивированы в текстах Вен. Ерофеева (чей юношеский роман «Записки психопата» увидел свет в 2004 г., но так же, как и поэма «Москва-Петушки», характеризуется своей разноплановой «переходностью»), Саши Соколова в его верлибр-трилогии «Триптих» (2007–2010), в романе Вик. Ерофеева «Хороший Сталин» (2004), в сборнике Л. С. Петрушевской «Пограничные сказки про котят» (2008), романе В. О. Пелевина «Empire V» (2006), в «Трилогии» (2002–2005) В. Г. Сорокина и др. Абсурдная картина мира в них детерминирована хаотичностью окружающего, отсюда интерес к маргинальным сторонам жизни, отсюда же стремление «показать аномальное состояние вечных ценностей в современном мире <...> и вернуть утерянный смысл» [12, с. 165, 163].

Одна из наиболее характерных отечественных книг абсурда первого десятилетия XXI века – «Между двух стульев» Е. В. Ключева (2008). По сути, она представляет собой в некотором роде «практическое приложение» к теоретической работе Е. В. Ключева о литературе абсурда («Теория литературы абсурда» [9]): все выявленные во второй книге теоретические установки по поводу литературы абсурда реализуются в рассматриваемой в художественной форме, причем отдельные выкладки переносятся в лирические отступления («преступления», «наступления» и т. п.) практически без изменений (к примеру, причудливый разбор сказки о курочке Рябе как текста абсурда). Само название произведения является усеченной формой фразеологического оборота «сидеть между двух стульев», что позволяет говорить об определенной его семантической «перенастройке», при которой его привычная негативная рецепция частично снимается (имеется в виду понимание, что «*сидеть* между двух стульев» значит «*лицемерить, угождать*») и выражение воспринимается с расширенной точки зрения, где доминирует пространственная установка. Тем самым значение «между двух стульев» открывает более внушительную перспективу смыслов, нежели в базовом сочетании, и эти смыслы, в свою очередь, предстают в самом тексте в очень необычных ракурсах.

Между тем в 2000-х гг. в литературе абсурда актуальны и т.н. «трэш»-тенденции, обозначившиеся в 1990-е гг. Абсурд в своих разнообразных модулях становится основой сюжета в текстах А. Етоева («Человек из паутины», 2004), Е. Радова («Суть», 2003), Б. Ширянова (трилогия «Пилотажи», 1996–2002), И. Масодова (трилогия «Мрак твоих глаз», 2001). По сюжету текстов И. Масодова, к примеру, патологическая жестокость, убийства детей и убийства детьми, и т.п. абсолютно демотивированы, доведены до предельного абсурда и, на первый взгляд, также не имеют какой-либо метатекстовой рефлексии. Немотивированное насилие у И. Масодова, помимо очевидной функциональности, связанной с деконструкцией детского фольклора, на наш взгляд, обусловлено, как и у Д. Хармса, эстетикой «черного юмора», присущей в том числе постмодернизму и открывающей онтологические аспекты понимания текста.

Малосодержательность эстетики глума, характерная для отдельных произведений 1990–2000-х гг., в последнее время сменяется эстетикой «новой духовности», что воплощается в художественном поиске, который безусловно тяготеет к мистическим и психоделическим формам, адресованным «гибкой» и разомкнутой аудитории с сознанием, свободным от шор. Интеллектуально-

визуальный импульс, свойственный отечественной литературе последнего десятилетия, удивительным образом комбинируется с влечением к архаике и примитивизму (к примеру, Е. Г. Водолазкин, «Лавр» 2012). В то же время в литературе настоящего периода кризис обнаруживается в частотности появления и востребованности синтетических и синкретических жанров (пародии, антиутопии и т.п.) с характерными для них методами и приемами (антиномии, остранения, гротеска, иронии и т. п.) («Метель» (2010), «Теллурия» (2013), «Манарага» (2017) В. Г. Сорокина). Эти приемы и методы были присущи литературе конца XX–XXI веков, но пекинский исследователь Ч. Цзянхуа абсолютно верно, с нашей точки зрения, отмечает, что и для постсоветского, и для нынешнего литературного пространства характерно господство т.н. «синтетических» произведений, в которых «наблюдаются разные черты литературных направлений: сентиментального, реалистического, модернистского, постмодернистского и др.» [21, с. 65].

В этом смысле важно заострить внимание на его весьма любопытной рецепции русской прозы переходного периода, связанной с выявлением жанрово-стилистических особенностей специфичных для нее «синтетических» текстов. Во-первых, исследователь подчеркивает отход писателей от бинарного мышления, стремление их к раскрытию не социального, но *экзистенциального* в человеке, сущностной его природы. Во-вторых, он выделяет такие, вытекающие из предыдущих, особенности «синтетических» произведений, как «размывание» и «неопределенность» исторического и социального фона и интерес к духовному существованию в конкретном культурном и национальном контексте. В-третьих, по мысли Ч. Цзянхуа, синтетическая литература связана с принципом «сюрреалистической эстетической деформации». «Абсурд выступает в синтетической прозе не только как один из приемов, но и как организующее начало произведений, как парадигма нового творческого мышления авторов», – считает исследователь [21, с. 67]. Таким образом, синтетическая литература, на наш взгляд, обладает признаками, сближающими ее с т.н. «русским» постмодернизмом в интерпретации Т. Г. Прохоровой. Для нее так же не характерно категорическое и нигилистическое отрицание и осмеивание традиционных ценностей, это отрицание относительно, условно. В своих формальных экспериментах авторы синтетической литературы также преследуют цель «духовного восхождения человека, то есть ориентиром для них служит отнюдь не только «эстетическая реформа» [21, с. 67]. Отсюда особый подход к принципу интертекстуальности в произведениях как к попытке

реконструкции, переосмысления и переоценки предшествующих литературных традиций, а не их деконструкции по преимуществу. «Чувство отчуждения и абсурда, – утверждает Ч. Цзянхуа, – выраженное в синтетическом творчестве, является духовной реакцией писателей на мир после пробуждения самосознания» [21, с. 67]. Можно резюмировать, что и в русском постмодернизме, и в синтетической литературе абсурд функционирует как многогранный феномен, объединяющий разнородный межтекстовый материал и внутритекстовые структурно-композиционные и жанрово-стилистические принципы.

Действительно, например, в произведениях последнего десятилетия таких мэтров российского постмодернизма, как В. Г. Сорокин («Теллурия», 2013; «Манарага», 2017) и В. О. Пелевин («Любовь к трем цукербринам», 2014; «Лампа Мафусаила, или Крайняя битва чекистов с масонами», 2016) в атмосфере разнопланового и разнонаправленного абсурда развивается онтологическая, гносеологическая и эсхатологическая проблематика, связанная с поиском общих духовных и ценностных экзистенциальных ориентиров.

Абсурд сегодня возникает перед читателем не в эстетической, а, в метафизической или, даже, в теологической ипостаси, суть которой на первый взгляд – противоположение шаткой конструкции привычного мироздания, основанной на логике, а на самом деле, утверждение логичности и правильности забытого и потому исчезнувшего для запрограммированного сознания мира, который существует за окружающими его картонными декорациями конкретных предметов (А. Б. Сальников «Петровы в гриппе и вокруг него» (2017), «Отдел» (2018), «Опосредованно» (2019); В. Климов «Скорлупа» (2014), «Спутники» (2018) и др.). Подобный абсурд, очевидно, в качестве своего предшественника имеет абсурд Ю. В. Мамлеева и Е. Радова. Одновременно принимая (поскольку множественность миров неоспорима) и отрицая (по той же причине) рациональное мироустройство, авторы и герои современного абсурда (т.н. «постабсурда» в терминологии О. Л. Чернорицкой) действуют «от абсурда», «когда априори принято, что мир абсурден» [22, с. 145]. При этом исследователь имеет в виду, что в таком случае персонаж утрачивает свою «волю» и остается в тотальном подчинении писателя, который передает ему собственные «идеи, сны и наваждения» [22, с. 145].

Каждый писатель, так или иначе в своем творчестве моделирующий абсурдную реальность, выражает ее сквозь призму собственного кризиса сознания. О. Л. Чернорицкая говорит об этом в понятийной системе тождества и совпадения, то есть личный кризис, с ее точки зрения, может совпадать с кризисом политическим, социальным, историческим (исследователь приводит

тексты Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах», М. Сервантеса «Дон Кихот», Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»). «...[П]исатель намеренно переносит художественный мир в хронотоп собственного бытия, а мысли персонажа делает цитатами и иллюзиями собственных снов, идей и наваждений» [23, с. 186], – считает названный ученый. Авторы, наиболее очевидно и последовательно использующие метод *reductio ad absurdum* [23], сами то в шутку, то всерьез, но останавливали внимание на личностных факторах, получающих развитие в их текстах в разных формах.

Таким образом, можно констатировать, что постепенно абсурд перестает восприниматься только как дихотомическая художественная категория, что было свойственно древнерусской и средневековой литературе, и функционирует в прозаических произведениях Нового времени как многогранный, структурно усложненный феномен. В России в XX–XXI веков, как мы увидели, приемы и методологические элементы абсурда обнаруживаются в прозе различных литературных направлений. Абсурд стал одним из стержневых ее художественных компонентов.

Список литературы

1. Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2002. 527 с.
2. Бавильский Д. Скотомизация. Диалоги с Олегом Куликом. М.: Ад Маргинем, 2004. 320 с.
3. Буренина О. «Реющее» тело. Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х годов // Абсурд и вокруг: Сборник статей / отв. ред. О. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–241.
4. Гашева Н. Н. Новое качество отечественного постмодернизма – преодоление синкрезиса // Вестник ВятГУ. 2013. № 2–1. С. 120–128.
5. Гроф С. Холотропное дыхание. Новый подход к самоисследованию и терапии. М.: Ганга, 2018. 352 с.
6. Дао дэ цзин. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 144 с.
7. Ермошина Г. Мир абсурда и мир странности: проза Д. Хармса и В. Казакова. Электронный ресурс. URL: <https://www.promegalit.ru/publics.php?id=6256> (дата обращения: 29.11.2019).
8. Иванов Б. В бытность Петербурга Ленинградом. О ленинградском самиздате // Новое литературное обозрение. М., 1996. № 14. С. 188–199.
9. Ключев Е. В. Теория литературы абсурда. М.: УРАО, 2000. 102 с.
10. Колмакова О. А. Игровая поэтика русской прозы рубежа XX–XXI вв. // Вестн. БГУ. 2014, № 10(3). С. 122–129.
11. Кякшто Н. Н. Русский постмодернизм // Русская литература XX века. Школы, направления, методы творческой работы. СПб.: Logos; М.: Высш. шк., 2011. С. 305–325.
12. Литвинцева Г. Ю. Своеобразие российского постмодернизма // Теория и практика общественного развития. 2014. № 4. С. 163–165.

13. Прохорова Т. Г. Постмодернизм в русской прозе. Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. 96 с.
14. Романовская О. Е. Постмодернистская версия антигероя в рассказах Юрия Мамлеева // Вестн. КемГУКИ. 2013. № 23. С. 59–65.
15. Рыбальченко Т. Л. А. Платонов в интерпретации русских писателей второй половины XX века // Филологический класс. 2012. № 2 (28). С. 11–20.
16. Рыбальченко Т. Л. История литературы XX века как история литературных течений // Вестн. ТГУ. Филология. 1999. № 268. С. 68–73.
17. Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в русской литературе // Вестн. ТГУ. Филология. 2013, № 6 (26). С. 87–100.
18. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература новая философия, новый язык. СПб.: Невский простор, 2001. 416 с.
19. Уотс А. Путь дзэн: Истоки, принципы, практика. М.: София, 2015. 288 с.
20. Федотова Ю. В. Проза С. Довлатова: экзистенциальное сознание, поэтика абсурда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; Черепов. гос. ун-т. Череповец, 2006. 178 с.
21. Цзянхуа Ч. Синтетизм – новое жанрово-стилевое явление современной русской прозы // Мир русского слова. 2011. № 2. С. 64–68.
22. Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда. Вологда, 2001. Т. 1: Классика. 87 с.
23. Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда в аспекте литературно-художественной методологии: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08; Лит. ин-т им. А.М. Горького. М., 2001. 207 с.
24. Чурляева Т. Н. Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х начала 1990-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2001. 247 с.
25. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России. М.: Элинина, 2000. 368 с.
26. Ясперс К. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. 528 с.
27. Ясперс К. Философия: В 3 кн. Кн. 3. Метафизика. М.: Канон+РООН «Реабилитация», 2012. 296 с.

References

1. Adorno T. V. *Jesteticheskaia teorija* [Aesthetic theory]. Moscow: Respublika, 2002. 527 p.
2. Baviľ'skij D. *Skotomizacija. Dialogi s Olegom Kulikom* [Scotomization. Dialogues with Oleg Kulik]. Moscow: Ad Marginem Publ., 2004. 320 p.
3. Burenina O. «*Rejushhee*» telo Absurd i vizual'naja reprezentacija poleta v russoj kul'ture 1900–1930-h godov [The "flying" body is Absurd and the visual representation of flight in the Russian culture of the 1900s and 1930s] *Absurd i vokrug: Sbornik statej / otv. red. O. Burenina* [Absurd and around: a Collection of articles]. Moscow: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004. Pp. 188–241.
4. Gasheva N. N. *Novoe kachestvo otechestvennogo postmodernizma – preodolenie sinkrezi* [A new quality of Russian postmodernism is overcoming syncretism] *Vestnik VjatGU* [Bulletin of Vyatka state University]. 2013. № 2–1. Pp. 120–128.
5. Grof S. *Holotropnoe dyhanie. Novyj podhod k samoissledovaniju i terapii* [Holotropic breathwork. A new approach to self-research and therapy]. Moscow: Ganga, 2018. 352 p.
6. *Dao dje czin* [The Tao te Ching]. St.Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus Publ., 2018. 144 p.

7. Ermoshina G. *Mir absurda i mir strannosti: proza D. Harmsa i V. Kazakova* [The world of the absurd and the world of strangeness: prose by D. Kharms and V. Kazakov]. Jelektronnyj resurs. URL: <https://www.promegalit.ru/publics.php?id=6256> (Data obrashhenija: 29.11.2019).
8. Ivanov B. *V bytnost' Peterburga Leningradom. O leningradskom samizdate* [Petersburg as Leningrad. On the Leningrad self-publishing house] *Novoe literaturnoe obozrenie: zhurnal* [New literary review: a magazine]. Moscow, 1996. № 14. Pp. 188–199.
9. Kljuev E. V. *Teorija literatury absurd* [The theory of absurd literature]. Moscow: URAO, 2000. 102 p.
10. Kolmakova O. A. *Igrovaja pojetika russkoj prozy rubezha XX–XXI vv.* [Game poetics of Russian prose at the turn of the XX–XXI centuries] *Vestnik BGU* [Bulletin of the Buryat state University]. 2014. № 10(3). Pp. 122–129.
11. Kjakshto N. N. *Russkij postmodernizm* [Russian postmodernism] *Russkaja literatura XX veka. Shkoly, napravlenija, metody tvorcheskoj raboty.* St. Petersburg: Logos Publ.; Moscow: Vysshaja shkola Publ., 2011. Pp. 305–325.
12. Litvinceva G. Ju. *Svoeobrazie rossijskogo postmodernizma* [The peculiarity of Russian postmodernism] *Teorija i praktika obshhestvennogo razvitiya* [Theory and practice of social development]. № 4. 2014. Pp. 163–165.
13. Prohorova T. G. *Postmodernizm v russkoj proze* [Postmodernism in Russian prose]. Kazan': Kazanskij gosudarstvennyj universitet, 2005. 96 p.
14. Romanovskaja O. E. *Postmodernistskaja versija antigeraja v rasskazah Jurija Mamleeva* [Postmodern version of the antihero in the stories of Yuri Mamleev] *Vestnik KemGUKI* [Bulletin of the Kemerovo state University of culture and arts]. 2013. № 23. Pp. 59–65.
15. Rybal'chenko T. L. A. *Platonov v interpretacii russkih pisatelej vtoroj poloviny XX veka* [Platonov in the interpretation of Russian writers of the second half of the twentieth century] *Filologicheskij klass* [The philological class]. 2012. № 2 (28). Pp. 11–20.
16. Rybal'chenko T. L. *Istorija literatury XX veka kak istorija literaturnyh techenij* [The history of XX century literature as a history of literary trends] *Vestnik TGU. Filologija* [Bulletin of Tomsk state University. Philologie]. 1999. № 268. Pp. 68–73.
17. Rybal'chenko T. L. *Sjuzhet brodjazhnichestva i novaja kartina mira v russkoj literature* [The plot of vagrancy and a new picture of the world in Russian literature] *Vestnik TGU. Filologija* [Bulletin of Tomsk state University. Philologie]. 2013. №6 (26). Pp. 87–100.
18. Skoropanova I. S. *Russkaja postmodernistskaja literatura novaja filosofija, novyj jazyk* [Russian postmodern literature new philosophy, new language]. St.Petersburg: Nevskij proctor Publ., 2001. 416 p.
19. Uots A. *Put' dzjen: Istoki, principy, praktika* [The Zen way: Origins, principles, and practice]. Moscow: Sofija Publ., 2015. 288p.
20. Fedotova Ju. V. *Proza S. Dovlatova: jekzistencial'noe soznanie, pojetika absurda: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01.* [S. Dovlatov's prose: existential consciousness, the poetics of the absurd] Cherepov. gos. un-t. Cherepovec, 2006. 178 p.
21. Czjanhua Ch. *Sintetizm – novoe zhanrovo-stilevoe javlenie sovremennoj russkoj prozy* [Synthetism is a new genre and style phenomenon of modern Russian prose] *Mir russkogo slova* [The world of the Russian word]. 2011. № 2. Pp. 64–68.
22. Chernorickaja O. L. *Pojetika absurda. T. 1: Klassika.* [The poetics of the absurd]. Vologda, 2001. 87 p.

23. Chernorickaja O. L. *Pojetika absurda v aspekte literaturno-hudozhestvennoj metodologii*: dis. ... kand. filol. n.: 10.01.08. [The poetics of the absurd in the aspect of literary and artistic methodology]. Lit. in-t im. A. M. Gor'kogo. Moscow, 2001. 207 p.
24. Churljaeva T. N. *Problema absurda v proze V. Makanina 1980-h nachala 1990-h gg.*: dis. ... kand. filol. n. [The problem of the absurd in V. Makanin's prose of the 1980s and early 1990s.]. Novosibirsk, 2001. 247 p.
25. Jepshtejn M. N. *Postmodern v Rossii* [Postmodern in Russia]. Moscow: Jelinina Publ., 2000. 368 p.
26. Jaspers K. *Smysl i naznachenie istorii* [Meaning and purpose of the history]. Moscow: Respublika Publ., 1994. 528 p.
27. Jaspers K. *Filosofija*: V 3 kn. Moscow: Kanon+ROON «Reabilitacija», 2012. Kn. 3. *Metafizika*. [Philosophy]. 296 p.

ЛИНГВИСТИКА, ТЕОРИЯ ДИСКУРСА И ЯЗЫКОВЫЕ СТИЛИ

УДК 81¹:659.123.1/4 (574)

ГРНТИ 16.21.35

С. В. Мисяченко

Лексико-стилистическое описание рекламы в аспекте прагматики

Языкознание характеризуется не столько изучением языка с точки зрения своего формального строения и организации в целом, сколько обращением к лингвистике языкового общения, прагматической лингвистике. На наш взгляд, интерес представляет язык не как система, а как средство, используемое человеком для достижения поставленных целей. В связи с этим в центре внимания ученых-лингвистов оказывается исследование языка не только как системы в себе, а исследование языка как системы, функционирующей и изменяющейся в условиях общественного взаимодействия людей, при этом центральным моментом организации языка признана не структурность, а коммуникативность. Для научно-практических исследований в области языкознания характерно обращение к прагматическим факторам языкового функционирования. В современных исследованиях возник неподдельный интерес к явлениям прагматики, к фактам языка в аспекте человеческой деятельности, в частности, в области анализа языковых явлений в текстах рекламы.

Ключевые слова: реклама, рекламный текст, языковая прагматика, экспрессивность, лексика, расширение лексической сочетаемости слов, метафора, олицетворение.

Svetlana Mysyachenko

Lexical and Stylistic Description of Advertising in the Aspect of Pragmatics

Modern linguistics is actively turning to linguistics of linguistic communication, pragmatic linguistics. In our opinion, language is of interest as a means used by humans to achieve their goals. In this regard, the focus of attention of linguistic scientists is the study of language as a system that functions and changes in conditions of social interaction of people. The central moment in the organization of the language is recognized not as structural, but as communicative. For scientific and practical research in the field of linguistics, an appeal is made to the pragmatic factors of linguistic functioning. In modern research, a genuine interest has arisen in the phenomena of pragmatics, in the facts of language in the aspect of human activity. Of interest is the field of analysis of linguistic phenomena in advertising texts.

Key words: advertising, advertising text, language pragmatics, expressiveness, vocabulary, expansion of the lexical compatibility of words, metaphor, personification.

Современная лингвистика характеризуется не столько изучением языка с точки зрения своего формального строения и организации в целом (когда язык отделен от смежных социальных явлений), сколько к лингвистике языкового общения, прагматической лингвистике. Понятие «прагматика» впервые появляется в работах по семиотике. Ч. У. Моррис, американский философ, выделяет три раздела семиотики – синтактику, семантику и прагматику. Прагматика представляет собой направление, исследующее отношения между знаком и его интерпретатором, то есть тем, кто знак создает, принимает и понимает. Нас интересует прагматика как лингвистическая дисциплина, изучающая язык не как систему, а как средство, используемое человеком для достижения поставленных целей. Если раньше лингвистика занималась изучением языка, «рассматриваемого в самом себе и для себя» (де Соссюр), то в последние десятилетия лингвистика обратилась «лицом к жизни». Вильгельм фон Гумбольдт подчеркивал, что языковая деятельность представляет собой форму жизни человека. Язык «вплетен» в жизнь и деятельность человека и не может быть понят без обращения к ним. Учет прагматических факторов – это одно из проявлений изучения языка не как идеальной системы, которой пользуются идеальный говорящий и идеальный слушающий, а изучение языка как системы сложной, чаще непоследовательной. «В центре внимания ученых-лингвистов – исследование языка не только как системы в себе, а исследование языка как системы, функционирующей и изменяющейся в условиях общественного взаимодействия людей» [2, с. 152]. Мы разделяем точку зрения ученых, считающих, что центральным моментом организации языка должна быть признана не структурность, а коммуникативность. Так, Э. Д. Сулейменова верно заметила, что язык не является навсегда установленным набором номинативных знаков. «Язык – это кумулятивный продукт коммуникативных ситуаций» [5, с. 148]. Представление о языке как определенной системе средств выражения, служащих для реализации намерений говорящего, нашло отражение в трудах В. фон Гумбольдта, Ш. Балли, Л. Якубинского, Э. Бенвениста, К. Бюлера и др. В трудах исследователей основной единицей коммуникации является целенаправленное речевое действие, речевой акт.

Для научно-практических исследований в области языкознания характерно обращение к прагматическим факторам языкового функционирования. В современных исследованиях возник неподдельный интерес к явлениям прагматики, к фактам языка в аспекте человеческой деятельности, «деятельности общения», осуществляющегося человеком в определенных социальных и межличностных условиях с определенными мотивами и целями, с использованием

специальных языковых средств. Прагматика изучает поведение знаков в реальных процессах коммуникации. Они представляют собой структурные элементы, в то время как в общении присутствуют высказывания, неразрывно связанные с ситуацией. Как нам представляется, прагматика позволяет исследовать разнообразные оттенки реального использования единиц в речи; рассматривать языковые единицы в их соотношении к процессу общения, т. е. к определенным лицам, которые пользуются языком, к определенным целям и задачам того или иного высказывания. Прагматика определяет смысл высказывания, обуславливает выбор языковых средств реализации коммуникативной задачи, замысла, намерения автора высказывания и обеспечивает правильное понимание и оценку высказывания слушающим. Поэтому, благодаря современной парадигме, возможен анализ тончайших оттенков реального употребления языковых единиц в разнообразных формах и разновидностях речи, а также выделение и рассмотрение единиц языка в их отношении к процессу общения, то есть к конкретным лицам, которые пользуются языком, к конкретной внелингвистической ситуации, к целям и задачам конкретного высказывания. Существенный вклад в разработку вопросов прагматики внесли Т. А. ван Дейк, Р. Сталнейкер, Л. Картунен, С. Ульманн, Дж. Лич, С. Левинсон, Х. Грайс, А. Канлош, Дж. Морган, Р. Карнап, Дж. Мак Коли, Дж. Катц, Р. Харвег, Н. Д. Арутюнова, Е. В. Падучева, Г. В. Колшанский, Т. В. Булыгина, Ю. С. Степанов и др. Ученые связывают изучение прагматики с изучением общественных, социальных процессов, культурной деятельностью языковой личности. Исследователи новых направлений в языкознании убеждены, что происходит влияние использования языка на отношение к чему-либо, кому-либо. Многие ученые также указывают на необходимость учитывать контекст речевой ситуации. Следовательно, языковеды приходят к выводу, что исследование языка происходит не в отвлечении от жизни человека, а в тесной связи с ней.

Под прагматикой мы понимаем воздействие на человека для достижения конкретного результата. Прагматическое значение определяется как закрепленное в языковой практике отношение говорящих к употребляемым знакам и соответствующее воздействие знаков на людей. Прагматическая установка текста определяется как вербально выраженное в тексте осознанное конкретное намерение адресанта оказать соответствующее воздействие на адресата. Высказывание содержит в себе не только информацию, но содержит и побуждение. Адресант сообщает о своей цели; адресат понимает намерение говорящего и готов отреагировать соответствующим образом: между адресантом и

адресатом происходит перлокутивный акт. При этом адресант использует различные средства воздействия с целью вызвать у реципиента желаемую реакцию. Таким образом, одной из функций прагматики является «изучение вербального управления человеческим намерением и посредством речи моделирование социального и индивидуального поведения людей» [3, с. 8]. На воздействующую функцию прагматики указывали: В. Н. Телия, А. И. Одинец, П. Я. Гальперин, А. Н. Баранов и И. М. Кобозева и др.

Исследования по данному вопросу позволяют прийти к выводу, что прагматика связана с вербальной реализацией коммуникативных установок участников коммуникации посредством языковых средств воздействия.

Язык рекламы характеризуется разнообразными приемами воздействия на адресата. Эти приемы являются основой экспрессивно-эмоционального эффекта, основой прагматики. В область прагматики включаются различные способы воздействия, вызывающие эмоции субъекта, его личное отношение к кому-либо, чему-либо. Современная реклама не столько информирует потенциального потребителя, сколько создает определенный рекламный образ посредством изобразительно-выразительных средств, закрепленных в языке. Одним из важнейших средств реализации прагматической установки текста является его субъективная модальность. Субъективно-модальное значение включает в себе отношение к сообщаемому, экспрессивное выражение тех или иных эмоций говорящего. Рекламный текст является образцом экспрессивной речи. Как пишет Е. М. Галкина-Федорук: «Экспрессия – это усиление выразительности, изобразительности, увеличение воздействующей силы сказанного», «...экспрессивность – это те средства речи, которые делают ее выразительной, воздействующей, изобразительной, впечатляющей» [1, с. 107].

Экспрессия «направлена на привлечение внимания к тому или иному понятию, мысли и далее к предмету, явлению, признаку предмета, его состоянию и т. д.» [4, с. 33]. В рекламе экспрессивность направлена на то, чтобы усилить эмоциональное воздействие на потенциального потребителя. С точки зрения прагматики, задача рекламного текста – создание благоприятной атмосферы. Основной чертой прагматики в рекламе является направленность ее на побуждение адресата к приобретению рекламируемой продукции. Задачи, стоящие перед работниками рекламы, – побудить людей купить рекламируемые товары или воспользоваться услугами фирмы, помогают исследователю рассмотреть реальные задачи, которые стоят перед коммуникантами.

С лингвистической точки зрения, реклама представляет собой особую сферу практической деятельности, продуктом которой являются словесные

произведения – рекламные тексты. Рекламмейкеры используют такие языковые средства, которые вызывают конкретные представления об объекте рекламы и воздействуют на адресата. Спектр прагматических средств языка рекламы богат и разнообразен. Так, авторы рекламы взяли на вооружение различные лексико-стилистические средства. Поиск прагматических механизмов языка заключается в подборе лексических единиц, которые выражают значения, создающие прагматический эффект речи. В этом аспекте можно выделить целую группу лексики – в рекламе хозяйственных товаров и косметических средств используется прагматически значимая лексика: *любовь (любовь с первого взгляда; любовь к родителям, любовь к искусству, к преобразению, к природе, любовь к детям, к совершенству и т.д.); любимый (любимое блюдо, любимые духи, любимый шоколад и т.д.); чудо (чудо преображения, просто чудо, необыкновенное чудо, чудо творчества, чудо исполнения и т.д.); чудесный (чудесное преображение, чудесный взгляд, чудесный день, чудесный мир, чудесная коллекция и т.д.); аромат (изысканный аромат, приятный аромат, знакомый аромат, свежий аромат, соблазнительный аромат, новый аромат, тонкий аромат, аромат свежести, свежий аромат дыхания, нежный аромат, цветочный аромат, фруктовый аромат, аромат духов и т.д.); ароматный (ароматная косметика, ароматное блюдо, ароматное мыло, ароматный крем и т.д.); восторг (сладкий, улетный восторг, восторг от вкуса, восторг от чуда, восторг от праздника, непревзойденный восторг и т.д.); восторженный (восторженный взгляд, возглас и т.д.); восхищение (искреннее восхищение, восторженное и т.д.); наслаждение (безграничное, райское, бесконечное...); радость (великая радость, с радостью, на радость, радость общения, познания, открытия, мгновения радости и т.д.); радостный (радостные мгновения, радостный момент, радостное событие и т.д.); уют, уютный (домашний уют, уютный дом, уютное кафе, уютный мягкий уголок и т.д.); нежность (нежность восторженная, упоительная, нежность рук, нежность белья и т.д.); нежный (нежные руки, нежные прикосновения, встречи, нежная текстура, нежные слова, нежный взгляд, нежные чувства, нежный запах, вкус, голос, нежное блюдо и т.д.); благоухание (благоухание цветов, белья, нежное, легкое благоухание...); блаженство (настоящее, сказочное блаженство и т.д.); блаженный (блаженная улыбка); совершенство (совершенство во всем, само совершенство); совершенный (совершенная фигура, совершенная красота); соблазн (соблазн выбора, соблазн популярности, испытывать соблазн, сладкий соблазн, вечный соблазн, неотразимый соблазн, какой соблазн, искусство соблазна, обольщения, ввести в соблазн, вводить в*

соблазн, впасть в соблазн, велик соблазн, непреодолимый соблазн, бесконечный соблазн и т.д.); соблазнительный (соблазнительный взгляд, аромат, соблазнительная походка, соблазнительная косметика и т.д.); очарование (ресниц, взгляда, момента и т.д.); очаровательный (очаровательный взгляд, очаровательная улыбка, очаровательная музыка, очаровательная девушка и т.д.); праздник (настоящий, бесконечный, безграничный и т.д.); праздничный (праздничные скидки, праздничное настроение, праздничная распродажа и т.д.); эффективный (эффективный прием, ход; эффективное лекарство, эффективное средство, предложение, эффективное решение, эффективные технологии, приемы и т.д.); эффектный (эффектный макияж, эффектное платье, эффектный костюм, эффектная прическа, эффектная фигура, эффектная девушка, эффектная прическа, эффектный маникюр, эффектный жест, эффектный вид и т.д.); удивительный (удивительный мир, сюрприз, талант, удивительный оттенок, удивительный подарок, голос, удивительный аромат, удивительный вкус, удивительный образ, удивительный эффект, вечер, цвет, удивительное сочетание, удивительный взгляд); замечательный (замечательный вкус, голос, аромат, замечательное настроение, замечательная косметика, цена и т.д.); блестящий (блестящий успех; блестящая идея, блестящее будущее, предложение, образование, и т.д.); превосходный (превосходный дизайн, вкус; превосходная игра, текстура; превосходное качество, исполнение...); прелестный (прелестный взгляд и т.д.); прекрасный (прекрасный взгляд, цвет, вкус, состав, ингредиент, оттенок, голос, выбор, дизайн, объем; прекрасное настроение, творение, путешествие, приобретение, прекрасное расположение духа; прекрасная форма, поездка, покупка, текстура, прекрасные ткани, моменты, мгновения, минуты и т.д.); дивный (аромат, взгляд; дивная улыбка, походка и т.д.); волшебный (волшебный вкус, аромат и т.д.); потрясающий (потрясающие воспоминания; потрясающий объем, взгляд; потрясающая улыбка и т.д.); изысканный (изысканный вкус, аромат; изысканные манеры и т.д.); отличный (отличный выбор, состав, сорт, вкус, выбор, аромат, путеводитель, отдых; отличная цена, погода, текстура, марка, отличное настроение, предложение, путешествие, качество, отличные мгновения, воспоминания, знания, сорта; отличное здоровье и т.д.); великолепный (великолепное качество, исполнение и т.д.); восхитительный (восхитительный взгляд, объем, блеск и т.д.); нежный (нежный аромат, шлейф, взгляд и т.д.); неповторимый (неповторимый аромат, вкус, вечер; неповторимая история, улыбка и т.д.); обольстительный (обольстительный взгляд; обольстительная фигура и т.д.); эффективно (эффективно

работать, исполнять и т.д.); превосходно (превосходно играть, творить и т.д.); великолепно (чувствовать себя великолепно, великолепно играть, жить; исполнить; выглядеть и т.д.); восхитительно (чувствовать себя восхитительно, восхитительно улыбаться, восхитительно жить и т.д.).

В рекламе продуктов питания, косметики используется прагматически ориентированная лексика: *нежность (нежность прикосновения, голоса, звука и т.д.); удовольствие (двойное, сказочное, неземное, масса удовольствия; продлить удовольствие, удовольствие от жизни, от приятных моментов, от вкуса, аромата, радости, удовольствие быть собой и т.д.); радость (радость общения; сладкая радость, радость прикосновений, радость сладких мгновений и т.д.); вкусный (вкусная сказка, защита, жизнь, история, вкусный обед, аромат и т.д.); питательный (питательный крем, шампунь, питательная маска и т.д.); приятный (приятный вкус, приятный на вкус, вечер, аромат, приятная текстура, приятные прикосновения, встречи, события, воспоминания, манеры, вкус жизни, вкус победы и т.д.); натуральный (натуральный крем, продукт; натуральный состав, натуральная основа, натуральный продукт, натуральный цвет кожи, натуральные сорта, натуральные ингредиенты, натуральное масло, натуральная текстура, натуральный цвет, натуральная косметика и т.д.) - естественный; нежный (нежный голос, звук, нежная кожа, нежные прикосновения, слова, нежная текстура, нежный цвет и т.д.) – изнеженный, тепличный; отборный (отборные зерна, орешки, отборный товар, отборные сорта чая, отборные сорта, отборные продукты и т.д.) – первосортный, отличный; восхитительный (восхитительный взгляд, восхитительное сияние кожи, восхитительный аромат, восхитительный вкус, блеск; восхитительная улыбка, восхитительная походка, фигура, восхитительный объем ресниц, волос; восхитительный продукт и т.д.) – отличный, прекрасный, превосходный и т.д.*

В рекламе бытовой техники применяются прагматически значимые слова: *новый (новый дизайн, быт; новая косметика, новая коллекция, новое оформление, новая упаковка, новая идея, новый проект, новая функция, цена, новое исполнение и т.д.) – недавний, актуальный, свежий, неизведанный; удобный (удобный для жизни, удобная одежда, обувь, удобное расположение, удобное применение и т.д.) – комфортабельный; комфортный (комфортный дизайн, автомобиль; комфортный для отдыха и т.д.) – удобный; надежный (надежный в применении, в быту, надежный в эксплуатации и т.д.) – верный; практичный (практичный в использовании, в применении и т.д.); сверхдолгий (сверхдолгий режим); эксклюзивный (эксклюзивный дизайн; эксклюзивная*

цена, техника...); *полезный* (*полезный в применении, в быту; полезные качества; полезный продукт и т.д.*) – *здоровый*.

Среди прагматически значимых единиц в рекламе используются различные средства и приемы языка:

определение: уникальная (уникальная формула, возможность, уникальный случай, уникальное предложение и т.д.) – редкий, исключительный, оптимальный (оптимальный выбор, оптимальное решение, предложение и т.д.) – наиболее благоприятный, соответствующий желательным условиям, насыщенный (насыщенный цвет; н (экслюзивный наряд, эксклюзивное предложение, эксклюзивная модель, эксклюзивные ювелирные изделия и т.д.) – исключительный, оригинальный (оригинальный подарок, оригинальное оформление, предложение, украшение и т.д.) – подлинный, первоначальный, своеобразный, незаурядный, превосходный (вкус, превосходное качество, превосходное блюдо и т. д.) – отличный, очень хороший, замечательный, эффективный (эффективное средство, лекарство и т.д.) – приводящий к нужным результатам, полезный (полезный совет, полезная еда, полезные свойства, связи, продукты, полезное средство и т.д.)–приносящий пользу, поддерживающий силы и бодрость и т.д.;

расширение лексической сочетаемости слов: смешные цены (ср.: смешной ребенок, смешной котенок, смешные дети; смешное предположение и т.д.), честные цены (ср.: честное слово, честный человек, честный характер, честный заработок и т.д.), честная газета (ср.: честный ученик, честный ребенок, честные дети, честное слово), продвинутое предложение (ср.: продвинутый человек, продвинутый бизнесмен), деликатный шампунь (ср.: деликатный человек, деликатное предложение, деликатное дело, деликатное отношение, сложение, деликатный вопрос и т.д.), признанный чай (ср.: признанный авторитет, признанный в обществе, признанный негодяй) и т.д.;

метафора: «"Карагандинское" – вкус говорит за себя»; «Чай "Принцесса Нури" – это энергия солнечного дня» и т.д.;

персонификация, или олицетворение: «"Fax"» – эксперт чистоты»; «"Утя" – твой лучший друг»; «"Сорвиголова" – конфета с характером»; «Отдадим в хорошие руки» – распродажа автомобилей «Мерседес»; «Самые веселые конфеты от Караганды»; «"Aeroeffekt" выручит в любой ситуации, ну или почти в любой. И вкусно, и горло в порядке»);

эпитет: изысканный аромат – утонченный, изящный, непревзойденный вкус – самый совершенный, лучший, ароматный вкус – душистый, благоухающий, приятный, превосходный вкус – отличный, очень хороший, замечательный, неповторимый аромат – исключительный, единственный по своим

качествам, восхитительный аромат – очаровывающий, прелестный, очаровательный, производящий приятное впечатление, необыкновенно хороший, натуральный продукт – естественный, подлинный;

гипербола («"Newsweek" – весь мир на Вашем столе» – реклама журнала; «"Totalquartz" – безграничная мощность вашего двигателя»; «Ливия» – это жизнь! «Отборное Петропавловское молоко». 100 % качества. 100 % натуральное. Экологически чистое и т. д.

Авторы реклам используют эти средства, стремясь представить потенциальному потребителю яркий рекламируемый образ, создать дополнительную экспрессию, обогатить содержание высказывания, подчеркнуть индивидуальный признак рекламируемого предмета. Составляя рекламное сообщение, рекламодатели добиваются того, чтобы возникали новые смысловые экспрессивные оттенки, обогащались привычные связи слов.

Специфика рекламной прагматики заключается в том, что прагматически ориентированные языковые средства являются, как правило, средствами оценки, поскольку выбор предлагаемых товаров и услуг связан с оценкой. С точки зрения прагматики, рекламные тексты строятся исключительно по принципу описания достоинств или отрицания недостатков у объектов рекламы.

Список литературы

1. Галкина-Федорук Е. М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке // Сб. ст. по языкознанию, посвящ. В. В. Виноградову. М., 1958. С. 103–124.
2. Ким Г. В. Прагматические ориентиры в художественном тексте // Вестн. КазНУ. Серия филологическая. 2005. № 2 (54). С. 152–155.
3. Одинец А. И. Прагматические аспекты номинативных высказываний // Лингвистические закономерности организации текста: сб. науч. тр. М.: МГЛУ, 1991. Вып. № 379. С. 68–75.
4. Стернин И. А. Семантическая основа экспрессивного употребления // Проблемы экспрессивной стилистики. Ростов н/Д.: Изд-во Ростов. ун-та, 1987. С. 133–137.
5. Сулейменова Э. Д. Понятие смысла в современной лингвистике. Алма-Ата: Мектеп, 1989. 160 с.

References

1. Galkina-Fedoruk E. M. *Ob ekspressivnosti i emocional'nosti v yazyke. Sb. st. po yazykoznaniiu, posvyashchennyj V. V. Vinogradovu* [About expressivity and emotionality in the language. Comp. of art. in linguistics, dedicated to V. V. Vinogradov]. Moscow, 1958. Pp. 103–124.
2. Kim G.V. *Pragmaticheskie orientiry v hudozhestvennom tekste* [Pragmatic guidelines in the literary text] *Vestnik KazNU. Seriya filologicheskaya* [Vestnik KazNU Philological Series]. 2005. №2 (54). Pp. 152–155.

3. Odinec A. I. [Pragmatic aspects of nominative statements] *Lingvisticheskie zakonomernosti organizacii teksta*. Sb. nauchnyh trudov [*Pragmaticheskie aspekty nominativnyh vyskazyvanij*] [Linguistic patterns of text organization. Comp. of scientific works]. Moscow: MGLU, 1991. Vyp. №379. Pp. 68–75.

4. Sternin I. A. *Semanticheskaya osnova ekspressivnogo upotrebleniya* [The semantic basis of expressive use] *Problemy ekspressivnoj stilistiki* [Problems of expressive stylistics]. Rostov-na-Donu: Izdatel'stvo Rostovskogo universiteta, 1987. Pp. 133–137.

5. Sulejmenova E. D. *Ponyatie smysla v sovremennoj lingvistike* [The concept of the meaning in modern linguistics]. Alma-Ata: Mektep Publ., 1989. 160 p.

М. С. Кунусова, Г. С. Умарова, У. К. Доукариева

**Лингвистические особенности перевода научно-технической литературы
с русского на казахский язык, пути и методы
формирования системы терминов**

Статья написана в рамках лексической структуры сравнительного изучения языков с различной структурой. В статье рассматриваются пути расширения технической терминологии на казахском языке, особенности ее формирования и функционирования, а также особенности ее перевода на русский язык.

Ключевые слова: техническая терминология, формирование, функционирование, перевод, русский язык, казахский язык.

Malika Kunusova, Gulnar Umarova, Uldai Doukarieva

**Linguistic Features of Translation of Scientific and Technical Literature
from Russian into Kazakh Language, Ways and Methods
of Forming the Term System**

The paper is written within the framework of lexical structure comparative study of the languages with different structures. The article considers the ways of expanding technical terminology in the Kazakh language, its specific character of formation and functioning, as well as peculiarities of its translation into the Russian language.

Key words: technical terminology, formation, functioning, translation, Russian language, Kazakh language.

1. Sources and main ways of forming terms in the Kazakh language

As you know, in the process of term formation, the national language turns to ready-made models and methods of word formation, and when borrowing words from other languages, based on them, creates its own.

The sources of formation of terms in the Kazakh language are: 1) Kazakh language, which makes maximum use of the internal capabilities of its lexical structure; 2) Russian language, which gives ready-made terms or offers a way to calculate them; 3) international terms used in the ready-made language form and give freedom of calculation.

In kazakh linguistics, the following ways of forming terms are distinguished. First, the adoption of terminological meanings by words of the Kazakh language, that is, the semantic method. It is productive in: 1) terminologization of native words of the literary language; 2) terminologization of dialects; 3) transition from one language to another. From one terminology system to another. Second, word formation methods, which can be divided into three groups: a) morphological or synthetic method (using affixes); b) syntactic or analytical (joining words, adding); c) abbreviation method (reduction). Third, the method calculus. Fourth, borrowing ready-made terms from other languages.

As an example of the semantic way of forming a term, we can consider the word *жоба* (*жоспар*), which denotes the type, color and shape of the object. Today, it conveys the terminological meaning of the russian word project. Eg.: *Орал қаласының бас жобасына сәйкес жасалған Достық-Дружба алаңына қазақ драма театры, Пушкин музейі мен ескерткіші, Абай және Тоқай ескерткішдері орналасқан»* (Газета «Орал өңірі», 2007.02.07).

2. Affixal derivation of terms

Affixal derivation is one of the most productive ways to create derivatives, including the terminological vocabulary of the Kazakh language, for example, *үнді + лік* (tonality), *жарықты + лық* (brightness), *құй + ма* (drainage), *араластыр + у* (mixing), *айыр + у* (resolution), *дірілдет + кіш* (vibrator), *жалғау + ыш* (commutator), *жап + қыш* (shutter), *кеңейт + кіш* (expander), *тербелі + с* (swing), *санау + ыш* (counter), *ұшқынбас + қыш* (spark arrester).

Affixes that participate in the formation of terms are not limited to joining only the vocabulary of the national language, but can also join international words, borrowed words introduced through the Russian language. Given example: *автомат + тандыру* (automatization), *индустрия + ландыру* (industrialization), *зонд + тау* (sensing), *детектор + лау* (detection), *индуктив + тік* (inductance), *оқу жоспарының траектория + сының қалыптасуы* (creating a learning path); *кредит + тік технология бойынша* (by credit technology). Words that have passed into Kazakh through Russian retain the properties of international terms (academy, assistant, matrix, mixer, monitor, modem, microphone, laboratory assistant, processor, radar, service, student, timer, telefax, university, focus, expedition, experiment). Here are examples of the use of international terms in physics: *Оқулықта термодинамикалық функциялармен олардың туындылары, фазалық өтулер, төменгі температура термодинамикасы, фазалық кеңістіктегі үлестіру функциялары, ықтималдылық және флукуация теориялары, Больцманның кинетикалық теңдері, Бозе-Энштейннің, Ферми-Дирактың кванттқ статистика, сәулелену статистикасы, тасымалдау құбылыстары талқыланған* and so on.

Let's consider several types of forming models of term formation in the Kazakh language using suffixes. The first group of words consist of terms formed by joining the root morpheme of the kazakh word suffixes *-шы*, *-ші* (*іздену* + *ші* – researcher, *есеп* + *ші* – accountant, *шапшырату* + *шы* – scatterer, *теміржол* + *шы* – railway worker).

The second group includes terms formed by attaching these suffixes to borrowed words: (*бетон* + *шы*, *архив* + *шы*, *коньки* + *шы*, *экскаватор* + *шы*, *скрипка* + *шы*. Suffixes *-шы-*, *-ші-* can join derived roots, complex words and even phrases: *өнерқәсіп* + *ші*, *өндіру* + *ші* (manufacturer), *негізгі салу* + *шы* (founder), *фототіл* + *ші* (photocorrespondent), *перделеу* + *ші* *бүркеме* (camouflage coating). Without limitation by joining only the native words of the national language, the suffixes *-шы-*, *-ші-* are also attached to borrowed words, contributing to the creation of terminological models. At the same time, when combined with borrowed words with the meaning of a specialty, organizations (*бетоншы*, *жазушы*, *тілші*, *өндіруші*) form other terms with the terminological meaning of the owner of this profession.

A special role in term formation belongs to the suffix *-лық-*, *-лік-*. With this suffix are formed adjectives from relative terms *әскерлік қызмет* (military service), *техникалық жұмысшы* (technical worker), *заңдылық* (legality), *заңсыздық* (lawlessness), *оқулық* (tutorial), *мамандық* (speciality), *орталық* (center).

The suffix *-ма/-ме-*, *-ым/-ім-*, *-м-*, *-ыс/-іс-* are highly productive as terminalrows: *бастырма* (canopy), *қондырма* (superstructure), *мінездеме* (feature), *баспа* (publisher), *басылым* (edition), *сұраныс* (demand), *ұсыныс* (supply), *қондырғы* (installation), *тексеріс* (check), *шағылыс* (reflection), *өлшем* (metering, measurement, size), *орама* (coil), *пішім* (format), *пішімдеу* (formatting).

Affix *-шыл*, (*-шіл*) at first glance, it seems identical to the suffix *-шы-*, *-ші-*, but it is attached only to names and forms name, for example, *бөгеуілден қорғанушылық* (noise immunity), *ұйымшыл* (organized). It is not as active in term formation as the suffix *-шы-* (*-ші-*). The latter is attached to nominal roots and verbal derivatives: *программалаушы құрылғы* (programming device), *символ көрсеткіші* (a character pointer), *кернеу көбейткіші* (voltage multiplier), *сөйлеу синтездегіші* (speech synthesizer), *жаңғырық өлшеуші* (ehospital). The same affix forms names that Express a specialty, specialist profession, or social status. Capable of expressing abstract, the abstract concepts, the suffix *-шы* + *лық*, *-ші* + *лік* in education terms perform a sufficiently active role, for example, *таңдаушылық* (selectivity), *өшулікті тегістеу* (level attenuation).

In terms of terminological properties, the average productive affixes are *-қыш/-кіш*, *-кер/-гер*, *-ма/-ме*, *-на/-не*, *-ыс/-іс*, *-ым/-ім*, *-м*: *бүріккіш* (sprayer), *дән тазалағыш* (grain cleaner), *мұздатқыш* (freezer), *өнертапқыш* (inventor), *атомгер* (atomizer), *амплитудалы жиіліктік сипаттама* (amplitude frequency response), *анодтық жүктеме* (anode load), *шағылыстырушы нысана* (reflecting target), *көрінетін бейне* (visible image), *аэронавигациялық байланыс* (aeronautical communication), *қайтарым* (recoil), *электр баусым* (electric cord), *істікшелі қосылыс* (plug connection), *ысырма* (gate valve).

Note that affixes that were considered at a certain time unproductive in word formation and inflection, acquire great potential in term formation. Thus, the morphemes морфемы *-дама/-деме*, *-нама/-немее*, *-лас/-лес*, *-дас/-дес*, *-ман/-мен*, qualified as morphemes with limited word-forming properties, became available productive: *аялдама* (stop), *телефондама* (telephony), *хаттама* (protocol), *бейімдеме* (adaptation), *ғарышнама* (cosmology), *сапарнама* (travel), *дәйектеме* (justification), *жүктеме* (load), *аналогтық шама* (analog value), *фототіркеме* (photo-setter), *теңселу амплитудасы* (quality amplitude), *тонтама* (series, cycle), *түсініктеме* (comment).

3. Borrowing as a way to replenish the term system

Let's look at examples of international terms borrowed by the Kazakh language in a ready-made form, in particular, terms in the scientific and technical field. In recent years, the Kazakh language has included terms translated and taken ready-made from other languages: subscriber, battery, block, vacuum, vector, generator, diagram, diaphragm, drainage, probe, impedance, pulse, inversion, interference, Internet, cable, quantum, kinescope, coefficient, computer, laser, location, magnetron, maser, route, matrix, microphone, modulator, monitor, multivibrator, navigation, neurocomputer, password, processor, radar, radio station, walkie-talkie, register, relaxation, selsin, service, signal, station, supervisor, tabulator, telegraph, telex, transposition, transformer, track, triode, phase, phase meter, photogram, phonon, cycle, cipher, gateway, scale, rod, probe, electron, screen, epitaxy etc.

These terms become one of the main semantic concepts of modern Kazakh culture, entering the daily life of specialists, symbolizing modern science. As a result of the mass penetration of such terms into the scientific style of the Kazakh language, the lexical Fund of the modern Kazakh language is expanding.

4. Addition and abbreviation as ways of term production

A great influence on term formation has a syntactic or analytical method of word formation, which mainly uses the combination of two or more words. In the formation of terms, this method allows phrases from commonly used words and

terms. The following main models are distinguished in the term formation in the modern Kazakh language:

- first, when both components forming a term can be non-derived with semantically independent roots: *көзқарас* (worldview), *ұшбұрыш* (triangle), *өнеркәсіп* (industry), *қолтаңба* (autograph), *қолөнер* (craft);

- second, when one of the words is a derived root that allows the formation of lexical units in a morphological way. For example, *сенімхат* (attorney), *өнертапқыш* (the inventor), *онкүндік* (the ten days), *бесжылдық* (five years).

The morphological and syntactic method includes models formed by combining non-derived roots and loanwords: *киножарнама* (kinoafisha), *телехабар* (TV program), *электронсызба* (electronogram); and paired words *орақ-балға* (hammer and sickle), *түрлі-түсті бейне* (color image), *ауыстырып қосқыш* (switch), *сүзгі-тығын* (filter-plug), *құрал-сайман* (tool).

Widely used in the practice of term formation of the Kazakh language and the method of abbreviation. There are several models for using it:

- 1) the use of initial syllables by reducing two or three full-valued words and formed from the first word of the first component and the full form of the second: *совхоз*, *телехабар*, *электронсызба*. This type of reduction, however, did not become productive.

- 2) reduction of the initial syllables of the first word and the initial letters of subsequent syllables: *KazTAG* (Kazakh Telegraph Agency), *KazPI* (Kazakh pedagogical Institute), *KazGU* (Kazakh state University), *WKSU* (West Kazakhstan State University) etc.

- 3) borrowing terms, educated in the Russian language by reducing letters components: the *ЗАГС*, *ДОСААФ*, *ГЭС*, *МАИ* (*Мемлекеттік автоинспекция* – traffic police), *МКҚК* (*Мемлекеттік коммуналдық қазналық кәсіпорын*) etc.

The formation of words in the Kazakh language vocabulary from syllables and initial letters of some components is especially active as a way of forming terms during the rapid development of science and technology. However, it cannot be said that all the terms-words formed in this way correspond to the norms of the Kazakh language and have become common, because there are many words that have not found their specific place in the process of normalization of the Kazakh language and are used in various spellings. Their systematization based on the laws of language, ordering and normalization is one of the tasks of linguists.

Terms: subscription, author, axiom, advance, avangard, autonomy, balance, bank, budget, bulletin, bureau, currency, department, anthem, guard, decree, delegate, deputy, diplomat, dialectic, dissertation, jury, interview, inflation, channel, cash register, quorum, competition, etc., entered the Kazakh language through

Russian, alone retaining its international content, others were formed in the Kazakh language in various ways during the translation process. Most of the terms listed above are perceived as Kazakh words. The list of such terms can be continued. International terms are translated into Kazakh in various ways. Some of them find their correspondences in the Kazakh language, while others are translated or calculated. For the most part, they define the modern Kazakh literary and scientific language, increasing its internal capabilities. As a result of interaction with the Russian language, the potential possibilities of these words were revealed, which greatly expanded the service area of the language.

5. Terms-copies in the Kazakh language. Basic calculation methods

One of the most active ways of mastering Russian terms in the Kazakh language is calculus, which activates certain word-formation models of the language. It is well known that calculus in any language is one of the principles of learning foreign languages. Through contact Russian and Kazakh languages along with the borrowing of terms in the Kazakh language, there are various tracing papers on the model of words of the Russian language, which also replenish and enrich the language. In the linguistic literature, the following methods of calculus are known: semantic, structural, morphemic etc. For example, in the process of forming socio-political and technical terms, the semantic method of calculating is used more actively, i.e. in this case, new words are not formed, and previously existing words acquire a new semantics, not the word itself is calculated, but its meaning, semantics.

By their structure, tracing paper terms can be simple (consisting of one word), complex (consisting of two or more words), and composite (consisting of phrases).

Simple tracing paper: reservoir – *бөген*, sample – *үлгі*, salary – *айлық*, payment – *төлем*, hydrogen (chemical.) – *сутегі*, ignition (tech.) – *тұтандыру*, clip (tech.) – *қысқыш*, invest – *инвестициялау*, liquidity – *өтімділік*, customs officer – *кеденші*, thermal conductivity (Phys.) – *жылу өткізгіштік*, device – *құрылғы*, refrigerator – *тоңызатқыш*, vacuum cleaner – *шаңсорғыш* etc.

Complex tracings: *workday-еңбеккүн*, *world-көзқарас*, *дүниетаным*; mechanized – *мотомеханикаландырған*, genitourinary (med.) – *несеп-жыныстық*, petrochemical production – *мұнай-химия өндірісі*, telecommunications – *телебайланыс*, *телеқатынас*, TV reviewer – *телешолушы*.

Composite tracing: investment – *күрделі салым*, tenant – *пәтер жалдаушы*, flax dryer – *зығыр кептіргіш*, metrostroets – *метрополитен құрылысшысы*, concrete mixer (tech.) – *бетон араластырғыш*, *бетон араластыратын машина*, theorize – *теория мәселелерімен шұғылдану*, *теория жасау*, heat supply –

жылумен қамтамасыз ету, formulate – тұжырымдап айту, research work – ғылыми зерттеу жұмысы.

Russian language is characterized by prefixal word formation, while Kazakh does not have prefixes, so they are calculated or retain the Russian form, which is found in several international terms: **интервокальдық**, **интернационалистік**, **интегралды** (*math., integral*).

The foreign-language root, as the first part of a complex word in Russian, is preserved unchanged in the Kazakh version: aircraft factory – **авиазауыт**, air transportation – **авиатасымал**, airmail – **авиапошта**, civil aviation – **азаматтық авиация**, auto engine – **автоқозғалтқыш**, to automate – **автоматтандыру**, vehicle – **автокөлік**, biocurrents – **биотоктар**, geopolitics – **геосаясат**, geological exploration – **геологиялық барлау**, photo document – **фотоқұжат**, photocopy – **фотокөшірме**, electric drill – **электр бұрғысы**, electric motor – **электр қозғалтқыш**, electric furnace – **электр арқылы балқыту**, **электр қуатымен балқыту**.

Kazakh language borrows a number of international prefixes along with the basics through the Russian language. These include the prefix *inter-* (consonant in meaning and meaning to the Russian prefix *inter-*). When calculating derived terms the equivalent root and word formation are usually selected an affix that can become the equivalent of the root and word-forming affix of another language.

Russian terms with the prefix *inter-* are translated from Russian to Kazakh by means of a postposition – a service word that is devoid of inflection and functionally corresponds to the Russian preposition, but always occupies a postposition. Postpositions are used in Turkic languages, including Kazakh, expressing spatial, temporal, causal and other relationships. The equivalent of the prefix *inter-* in translation is the postposition **ара**, **аралық**. Examples include: international – **ұлтаралық**, interdistrict – **ауданаралық**, intersectoral – **салааралық**, interstate – **мемлекетаралық**, interdepartmental – **ведомствоаралық**, intercellular – **жасуша аралығындағы жасушааралық**, intertribal – **тайпааралық**, interosseous – **сүйекаралық**.

Russian language prefixes such as **пре-**, **на-**, **при-** Kazakh are calculated as follows: *пре-/пред-* using service names of the horizontal plan **алды-**, **кейін-**, **жаны-**; service names of the vertical plan **үсті-**, **асты-**, **беті-**, **төбе-**: **предпраздничный** – **мереке алдындағы**, **предвыборный** – **сайлау алдындағы**, **надводный** – **су үстіндегі**, **наземный** – **жер бетіндегі**, **послевоенный период** – **соғыстан кейінгі кезең**, **привокзальный** – **вокзал жанындағы**, **пришкольный** – **мектеп жанындағы**.

The prefix *counter-(anti-)* is passed in the Kazakh language by the word *karsy* (letters.: against). Give some examples: counterweight (tech.) – **қарсы салмақ, ауырлық**; counteraction – **қарсылық, қарсы әрекет, қарсыәсер**; anti-missile defense – **ракетаға қарсы қорғаныс**, anti-radar coating – **радиолокацияға қарсы бүркемелеу**.

This method of calculating is also carried out with terms and phrases, some of which consist of the international prefix *anti -*, for example: anti-alcohol propaganda – **маскүнемдікке қарсы үгіт, насихат**; anti-war demonstration – **соғысқа қарсы шеру**. A number of terms with the prefix *anti-* with russian suffixes **-ист-, -изм-**: anti-Semitism, antiseptic, anticyclone mastered in the Kazakh language with the preservation of the prefix and suffixes, but with the Kazakh affixation in the form **антипартиялық, антипатриоттық, антисемитизм, антисептикалық, антициклон, юрист, криминалист, журналист, машинист**, that is, borrowed russian-international terms are combined with native kazakh affixes.

Terms with the prefix *ultra-* (ultrashort, ultraviolet) are calculated as follows: the prefix is saved as a word, and the basis of the term is calculated: ultraviolet rays – **ультракүлгін сәулелер**; ultrashort waves – **ультра қысқа толқын**. The terms supersonic car and hypersonic speed, which were actively used in the second half of the 60s, sound the same in the Kazakh language: **дыбыстан тыс (машина), дыбыстан тыс (жылдамдық)**. Russian terms and phrases have semantic differences hypersonic in comparison with supersonic in the Russian language means a higher degree of quality. Close in value to the prefix before – is the prefix *pre-*, the opposite value expressed by the morpheme *on-or after-*.

For example, pre-revolutionary – post-revolutionary, pre-reform – post-reform are translated into Kazakh as **революцияға дейінгі, революциядан кейінгі реформаға дейінгі (реформа алдындағы) – реформадан кейінгі**. In this case, the kazakh equivalents of prefixes are translated by calculating from Russian. As a result, the combination of terms acquires a new meaning that was previously absent in the Kazakh language.

Compound terms are free combinations of words, i.e. phrases. In terminological phrases, each of the components can act as an independent, Express one specific concept. For example, the components of *тас көмір* "coal" (lit.: stone-coal) in a separate operation denote not only objects, but also retain the conceptual content. Therefore, composite terms are similar in their structural and semantic features to word combinations, and they are classified as word combinations or terminological phrases. Terminological phrases are formed in the Kazakh language syntactically.

Calculus of terms formed in a syntactic way is the calculus of Russian terms and phrases. In Russian, terms and phrases are formed in different ways. The following options are available:

- a) "adjective" + "noun";
- b) "noun" + "noun".

Terms of a phrase like "relative adjective + noun" are calculated in two ways:

- a) without a suffix for the phrase "noun + noun": Golden root – *алтын тамыр*, eye medicine – *көз дәрі-дәрмегі*, medicinal plants – *дәрі өсімдіктер*;
- b) the phrase "adjective formed from a noun + noun": the oil solution – *майлы ерітінді*, saline – *тұзды ерітінді*.

Terms and phrases such as "quality adjective + noun" are calculated without change. For example, white sugar – *аққант*, bitter salt – *ащытұз*, high-frequency chip – *жоғары жиілікті фишка*, cross-correlation – *өзара корреляция*.

Terms-phrases, the defining part of which consists of two words, for example, with the component-figurative, - prominent or-similar, are translated into the Kazakh language as follows: the basis, if not translated, is preserved, and if translated – is replaced by the kazakh equivalent. The above components compound words are indicated by the word *тәрізді*. For example, a cone-shaped capsule – *конус тәрізді, капсула*; egg-shaped capsule – *жұмыртқа тәрізді капсула*, crustacea – *шаян тәрізді*.

As you can see, when calculating the first component of a phrase, different suffixes are used to form adjectives from nouns. In terms of phrases such as "noun + noun" (without a preposition), the components change places when calculating: the probability of transition – *өту ықтималдығы*, the movement of ions – *иондар қозғалысы*, clove broth – *қалампыр қайнатпасы*, a decoction of oats – *сулы қайнатпасы*. If one of the components of a phrase is built on the "adjective + noun" type, then it is replaced with the Kazakh term when translated, or it may remain, and the second component remains untranslated, but its ending is thrown out.

There are also such terms and phrases that, as russian-international adjectives, pass into the Kazakh language without grammatical indicators, such as "noun + noun" without any affixes.

For example, acetylsalicylic acid – *ацетилсалицил қышқыл*, carbolic acid – *карбол қышқыл*, nicotinic acid – *никотин қышқыл*, ascorbic acid – *аскорбин қышқыл*. Although it would be correct to formalize the second component in the possessive form of *ацетил қышқыллы, карболқышқыллы, аскорбин қышқыллы*. This corresponds to the data semantics of certain phrases.

Russian-international terms-phrases like "noun + noun" are translated into Kazakh in the same way as terms like "noun + noun". For example, magnesium

sulfate – *магний сульфат*, sodium hydrate – *натрий гидрат*, calcium chloride – *кальций хлорид*. Among the terms there are calcifications of the type "noun + noun + possessive affix *ы, і*". For example, sodium sulfate – *натрий сульфаты*.

We believe that this version of the translation more accurately conveys the value of possessiveness. The following terms and phrases belong to the same series: quinine sulfate – *хинин сульфаты*, sodium bromine – *натрий бромиды*, calcium chloride – *кальций хлориды*.

Incoming into General use technical terms activate the corresponding derivational types, in our case safety design characteristic of Turkic languages, which are invaluable, as accurately convey the semantics of the trace with the Russian language terminology phrases. Of the three types of isafet construction, the second type of isafet is the most used in the terminology of the Kazakh language, i.e. the combination of "noun + noun + possessive affix *ы, і*".

6. Conclusion

So, we have considered the features of technical terms in multi-system languages, knowledge of the structure and semantics of which is an important condition for ensuring the completeness and accuracy of the translation of the information contained in the text.

Cross-language comparison of term systems is important for translation science and practice, since terms are units of linguistic and professional knowledge that ensure the effectiveness of cross-cultural communication.

References

1. Kazakh-Russian, Russian-Kazakh terminological dictionary: electronics, radio engineering and communications / Under the General editorship of doctor of science, Professor A. K. Kusainov. Almaty: The Republican state publishing house of "Raun", 2000. 240 p.
2. Komissarov V. N. Theory of translation (linguistic aspects). Moscow, 1990. 190 p.
3. Russian-Kazakh dictionary. Almaty: Arys, 2007. 640 p.
4. Urekenova R. A. Mastering the Kazakh language of Russian terms by calculating // Problems of Kazakh terminology / Collection of scientific articles. Alma-Ata: Science. 1986. Pp. 168–174.

МЕЖКУЛЬТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ

УДК 821.16: 81.373.46

ГРНТИ 16.21.63

Виктор Шетэля

Славянский след в немецкой топонимике польской Прибалтики (Pomorza): к постановке вопроса

В статье рассматриваются факты употребления в разную эпоху топонимов так называемых «спорных» территорий современной польской Прибалтики – Поморья (Pomorza). Вопрос рассматривается на примере Кошалинского воеводства с центром Кошалин (Koszalin), находящимся в разное время то под германской (до 1945 года), то под польской юрисдикцией (в настоящее время). На примере топонимов этого региона делается попытка ответить на вопрос, какие из названий местностей являются исконно немецкими и полонизированными в послевоенное время, а какие славянскими (польскими) в германское время, скрытыми под немецкой номинативной формой.

Ключевые слова: антропоним, германизм, германизация, заимствование, полонизация, полонизм, топоним.

Victor Szetela

Slavic Trace in the German Toponymy of the Polish Baltic States (Pomorza): to Pose the Question

The article deals with the facts of the use of place names in different eras in the so-called "disputed" territories of the modern Polish Baltic States, Pomorza. The issue is considered on the example of Koszalin Voivodeship with the center of Köslin (Koszalin) at different times, being under German (before 1945), then under Polish jurisdiction (now). On the example of toponyms of this region, an attempt is made to answer the question of which of the names of localities are originally German and Polonized in the post-war period, and which are Slavic (Polish) in German time hidden under the German nominative form.

Key words: anthroponym, Germanism, Germanization, borrowing, Polonization, polonism, toponym.

Определенный интерес вызывают топонимы так называемых «спорных» территорий современной Польши. Примером таких «спорных» территорий, т.е. земель, в разное время принадлежащих Германии или Польше, может послужить Кошалинское (Koszalińskie) воеводство с его городами, существовавшее с 1950 по 1995 гг. с центром в городе Кошалин (польск. Koszalin). По внутривосточной административной реформе, проводимой в 90-ых годах XX века, восточная часть Кошалинской земли в 1995 г. была отдана Поморскому воеводству (центр Гданьск – польск. Gdańsk, нем. Danzig), а западная часть – Западно-Поморскому воеводству (центр Щецин – польск. Szczecin, нем. Stettin). Названные Поморское и Западно-Поморское воеводства также попадают под определение «спорных» территорий с их городами и селами. Остановимся, однако, на несуществующем уже в настоящее время Кошалинском воеводстве. Его административный центр город Кошалин ведет свою историю с 1214 г. под названием Кошалице: польск. Koszalice, нем. Cossalitz.

XII–XIII века – период интенсивной германизации этих земель. С тех пор город носит официальное название Кёзлин (нем. Köslin). В 1816–1945 гг. Köslin является административным центром (регентством) прусской провинции Померания. В ходе Восточно-Померанской операции Красной армии город Köslin 4 марта 1945 г. был освобожден от гитлеровских войск, и эта часть Pomorza с городом Koszalin вошла в состав ПНР.

Француз Ж.-Б. Ладвок в своём энциклопедическом словаре отметил: «**Помералия**, Pomerallia, Польская округа; к Северу имеет море Балтийское, к Вост. Пруссия, к Западу по ту-сторонняя Померания. Под владением Короля Прусского со времени раздела Польши, 1773. Гданск главный город» [2, IV, с. 122].

Даже эта заметка дает возможность увидеть изменения на политической карте конца XVIII века, а также предположить, что в Померании могло существовать славянское (польское, кашубское, словинское) население, а вместе с тем и славянские названия местностей. Владелец поместья с польским или немецким антропонимом своим авторитетом мог закрепить топоним, происходящий от его фамилии (славянской или немецкой). Не всегда так и происходило, то есть не всегда антропоним отразился в топониме, но происхождение владельца или очередных владельцев местности может объяснить истоки и то, как формировалось окончательное название этого места. Скажем, современный польский Biesiekierz под немецким названием Biziker – Bitzicker был с 1766 г. родовым поместьем von Kamke. Затем до конца XIX века находился в руках графа von Hertzberg, фамилия которого являлась германизированным

антропонимом представителя славянской местной шляхты Arcemberski. В современном названии Biesiekierz никак не отразился этот последний факт, но в современной польской топонимике отметилась немецкая фамилия von Parsow, которая сохранилась в современном польском топониме Parsowo (местность с 1172 г., долго до 1658 г. принадлежала von Parsow, а затем перешла в руки померанских дворян von Heydenbreck).

В рецензии на монографию Эдварда Брезы «Истоки прозвищ шляхты Гданьского Поморья» (Breza E. Pochodzenie przydomków szlachty Pomorza Gdańskiego: Ze studiów nad antroponimią Pomorza Gdańskiego. Gdańsk: Uniwersytet Gdański, 1978) профессор Гданьского университета Ежи Тредер отметил, что дворяне данного региона не были немцами, а только в 38 случаях из 756 такими являлись [6, с. 37]. Профессором Е. Тредером даются примеры фонетико-морфологических искажений славянских топонимов и антропонимов на этих землях. Подобное могло происходить и на Кошалинских (Кислинских) территориях.

Если заглянуть глубже в историю, то следует учесть, что эти земли были родиной балтийских славян, истребленных в средние века германскими и польскими князьями. Предполагается, что топонимы балтийских славян могли быть ассимилированы немецким языком. И именно здесь также следует искать славянский след. Вспомним, что о славянских народах и двойных топонимах этих мест писали в свое время А. Ф. Гильфердинг [1] и И. И. Срезневский в рецензии на эту работу [3, с. 380–381] и другие.

Это известный случай, когда повсеместно в ходу были и польские, и немецкие названия одних и тех же местностей. Даже в российской печати разных времен употребляются двойные названия местностей: немецкое и польское, или польское и немецкое [4, с. 399–411; 5, с. 430–438].

В новых геополитических условиях, после II мировой войны, немецкие топонимы этой земли начали переписываться на польский лад. В связи с этим, интерес вызывает вопрос о том, по какому пути пошли реформаторы: они полонизировали старые немецкие названия, или же вернули старые славянские названия, которых основы, возможно, скрывались до сих пор в немецкой топонимике? Действительно ли наличествовали в основе немецких названий славянские корни, основы? А может быть «славянское, польское в немецком» сохранилось по причине того, что существовали носители такого употребления? Имеется в виду факт проживания в этих местах польского, кашубского, словинского населения, которое как раз и называло местность «по-своему», что и официально закрепилось в немецкой топонимике. Трудно определить, являются ли достаточно иллюстративными в данном вопросе примеры: нем.

Krzanowitz – польск. современное: Krzanowice; нем. Radlau – польск. Radłowice; нем. Czarnowanż – польск. Czarnowasy; нем. Borrek – польск. Borki; нем. Zirkowitz – польск. Żerkowice; нем. Chmiellowitz – польск. Chmielowice; нем. Winau – польск. Winów; нем. Bubliz – польск. Bobolice; нем. Nessau – польск. Nieszawa; нем. Leukow – польск. Lejkowo; нем. Thunow – польск. Dunowo.

Возможно, что современный топоним Świąszyno (нем. Schwessin, Kreis Köslin) – местность вблизи Кошалина, произошел от славянского имени Świąsz. Впервые название местности отмечено в документах 1300 г. в форме Suessyn. Документ касается передачи земель монастырю в Köslin. В начале XVI века деревня оказалась предметом судебного спора между немецкими землевладельцами.

Несомненно, древним славянским является современный польский топоним Darłowo, название которого происходит от богатых рыбой морских мест. С 1312 года местность носила название Rügenwalde, а раньше Fischereigabe – возможный перевод названия Darłowo. По записи 1205 г. – Dirlow, по записи 1881 г. – Darł. В польское время после 1945 г. название Darłowo формировалось и имело этапное название Derłów.

Впрочем, ряд названий местностей этого региона проходил подобную эволюцию, см., напр.: современное польское село Cewelino – немецкое Zewelin по записям было: Czeffelin (1507 г.), Czevelin (1527 г.), Zeffelin (1780 г., 1779–1785 гг.), Zewelin (1804 г.) и Cewelino (с 1945 г.). Данный пример с топонимом Darłowo показывает, что, если копнуть в истоки названия типа Fischereigabe, то в подобных названиях можно найти славянский элемент даже в том случае, когда названия создавались переводом (полным или частичным), и казалось бы, что от славянского (польского, кашубского, словинского) там ничего не осталось. Интересно было бы проследить, как долго и постоянно ли топоним Darłowo и другие функционировали не только в польском, а и в кашубском языке.

Если вернуться к делам польской комиссии, то возможно ли, что городам присваивались названия по каким-то местным географическим и другим признакам? Может быть, немецкое название по ассоциации с польским словом являлось основой для словообразования. Напр., будут ли здесь достаточно иллюстративными в данном вопросе такие: нем. Dramburg – польск. Drawsko Pomorskie; нем. Fiddichow – польск. Widuchowa. Возможно, подобный случай показывает нам немецкий топоним Rummelsburg, переименованный в польское название – Miastko, то есть, если дословно: ‘местечко’; или же частичный перевод немецкого названия Gros Möllen в польск. Mielno, что и в немецком,

и польском случае мотивировано тем, что при въезде в этот город махали крыльями ветряные мельницы, движимые морским бризом. Устье реки Слупи, Słupia (нем. город Stolpmünde) дало возможность назвать город Ustka. Для нас немотивированными названиями остаются: нем. Soldin – современный польск. Myśliborz; нем. Wesseken – совр. польск. Osieki; нем. Neuwasser – совр. польск. Dąbki; нем. Horst – совр. польск. Świerkle и другие.

Таким образом, рассматривая вопрос славянского следа в немецких топонимах, которые просуществовали на Киослинской (Кошалинской) земле до 1945 г., необходимо было затронуть не только эту основную проблему, а и другие вопросы, связанные с историей топонимов этих территорий. В настоящее время жители Кошалина добиваются, чтобы их воеводство было восстановлено под названием Центральное-Поморское. Было замечено, что на шоссе данного воеводства появились дорожные знаки с польскими и немецкими названиями местностей, что объясняется рекомендацией Евросоюза такие обозначения ставить. Возможно, что подобная ономастическая экспансия и является одной из причин, по которой жители Польши желают уйти из союза европейских стран.

Список литературы

1. Гильфердинг А. Ф. История балтийских славян // Москвитянин. 1854. Т. III. № 10. Отд. II. С. 33–58; Т. IV. № 13. С. 1–26; № 15. С. 91–108; Т. V. № 18. С. 29–86. 1855. Т. II. № 7. С. 1–62; № 8. С. 1–72; Т. III. № 10. С. 85–144.
2. Ладвок (Ladvoct) Ж.-Б. Словарь географический. СПб., 1791. Ч. I–IV.
3. Срезневский И. И. История балтийских славян // Известия Отделения русского языка и словесности. СПб., 1855. Т. IV. Вып. 2. С. 380–381.
4. Шетэля В. Польская топонимика в русских текстах разных лет // Преподаватель – XXI век. М.: МПГУ, 2017. № 1. Ч. 2. С. 399–411.
5. Шетэля В. О гидронимах бассейна реки Висла и Одер в русских текстах разных лет // Ономастика Поволжья: материалы XVI Междунар. науч. конф., посвящ. 50-летию юбилею первой Поволжской ономастической конференции и памяти ее организатора В. А. Никонова (Ульяновск 20–23 сентября 2017 г.) / под ред. С. В. Рябушкиной, В. И. Супруна, Е. В. Захаровой, Е. Ф. Галушко: в 2 т. Ульяновск: ФГБОУ ВО «УлГПУ им. И. Н. Ульянова», 2017. Т. 1. С. 430–438.
6. Treder J. Pomorskie przydomki szlacheckie // Pomerania. Gdańsk, 1979. № 1 (84). S. 36–38.

References

1. Gil'ferding A. F. *Istoriya baltijskikh slavyan* [History of the Baltic Slavs] *Moskvityanin* [Moskvityanin]. 1854. T. III. № 10. Otd. II. S. 33–58; T. IV. № 13. Pp. 1–26; № 15. Pp. 91–108; T. V. № 18. Pp. 29–86. 1855. T. II. № 7. Pp. 1–62; № 8. S. 1–72; T. III. № 10. Pp. 85–144.
2. Ladvoct (Ladvoct) Zh.-B. *Slovar' geograficheskij* [Geographical dictionary]. St. Petersburg, 1791. Ch. I–IV.

3. Sreznevskij I. I. *Istoriya baltijskih slavyan* [History of the Baltic Slavs] *Izvestiya Otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti* [Proceedings of the Department of Russian Language and Literature]. St. Petersburg, 1855. T. IV. Vyp. 2. Pp. 380–381.

4. SHetelya V. *Pol'skaya toponimika v russkih tekstah raznyh let* [Polish place names in Russian texts of different years] *Prepodavatel' – XXI vek* [Lecturer – XXI Century]. Moscow: MPGU, 2017. № 1. CH. 2. Pp. 399–411.

5. SHetelya V. *O gidronimah bassejna reki Visla i Oder v russkih tekstah raznyh let* [On the hydronyms of the Vistula and Oder river basin in Russian texts of different years] *Onomastika Povolzh'ya: materialy XVI Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 50-letnemu yubileyu pervoj Povolzhskoj onomasticheskoy konferencii i pamyati ee organizatora V. A. Nikonova (Ul'yanovsk 20–23 sentyabrya 2017 g.)* [Onomastics of the Volga Region: materials of the XVI International Scientific Conference dedicated to the 50th anniversary of the first Volga Onomastic Conference and the memory of its organizer V. A. Nikonov (Ulyanovsk September 20–23, 2017)] pod red. S. V. Ryabushkinoy, V. I. Supruny, E. V. Zaharovoj, E. F. Galushko. V 2 t. Ul'yanovsk: FGBOU VO «UIGPU im. I. N. Ul'yanova», 2017. T. 1. Pp. 430–438.

6. Treder J. Pomorskie przydomki szlacheckie // *Pomerania*. Gdańsk, 1979. № 1 (84). S. 36–38.

Д. М. Фролов

Немецкий взгляд на проблему войны сквозь призму концепта «Kriegszeit»

В статье дается экскурс в историю отношения немецкой нации к войне. Исследуется процесс формирования немецкого боевого духа в различные периоды развития германского общества. Учитывая, что в немецком языке существует специальное понятие «Kriegszeit», отражающее не только временной период ведения военных действий, но и особенности поведения людей в условиях войны, решается задача установления взаимного влияния феноменов менталитета и языка. Проводится словарный и этимологический анализ составляющих концепта «Kriegszeit», а также рассматривается его этноспецифическое содержание через исследование немецкого фольклора.

Ключевые слова: Германия, война, немецкие пословицы, концепт «Kriegszeit», немецкая культура.

Dmitry Frolov

German Outlook on the Problem of War in the Light of the Concept “Kriegszeit”

The article makes a retrospective journey into the history of the Germans' attitude to war. The formation process of German fighting spirit through the different periods of the development of German society has been examined. Taking into account the fact that the German word “Kriegszeit” defines not only a period of war but also people's behavioural characteristics during this time, the interaction between the language and mindset has been shown. The author analyzes both the meanings and the etymology of the constituent parts of the concept “Kriegszeit” for the further understanding of its ethnospecific conceptual nature reflected in German folklore.

Key words: Germany, war, German proverbs, concept “Kriegszeit”, German culture.

К исследованию феномена войны неоднократно обращались философы, политики, экономисты, специалисты в области медицины и других отраслей научного знания. Многомерность этого явления определяется тем, что через военные конфликты проявляются все стороны жизни общества. Каждая из во-

юющих сторон вынуждена мобилизовать свой ресурсный потенциал в экономической, технологической, информационной и иных сферах жизни социума. Немаловажное место отводится непосредственно состоянию человеческого ресурса общества – отношению населения к войне и собственной стране, через которые проявляются такие противоречивые явления, как воинственность и миролюбивость, патриотизм и космополитизм. Ценностная ориентация населения и его психологическая устойчивость определяется комплексом исторических, геополитических, социально-культурных и иных факторов.

Исторический путь немецкого народа с момента заселения древнегерманскими племенами обширной территории у северных границ Священной Римской империи до трагических событий первой половины XX века отражает его сущность как народа-завоевателя.

Особенно ярко концепт «война» отражается в культуре германцев периода рыцарства. Его основу составили такие черты национального характера, как жестокость, агрессивность, кровожадность. Создание рыцарских орденов отвечало насущным потребностям германского общества в условиях феодализма. Особенности германского менталитета тесно связаны с такими понятиями, как мужество, смелость, дисциплинированность, педантичность, чувство долга, стойкость, уверенность в победе над любым противником.

На протяжении столетий менталитет германцев ориентировался на расширение геопространства. Воинственное пруссачество стало наиболее точным выражением германского боевого духа, на развитие которого повлияли многие исторические обстоятельства. Геополитический фактор германского милитаризма выразился в доктрине «Натиск на Восток», идеи которой развили Ф. Ратцель и К. Хаусхофер. Философское обоснование воинственности немецкой нации дали И. Кант и Г. Гегель. На воинственный немецкий менталитет оказали также влияние труды Ф. Ницше, М. Хайдеггера, К. Шмитта, О. Шпанна. Образ идеального воина запечатлелся в литературных памятниках древнегерманской истории: в частности, эпическая поэма «Песнь о Нибелунгах» отражает превосходство германской расы, жесткость и твердость «белокурого героя». Само древнегерманское государство возникло в результате внешнего насилия – завоевания германскими народами территорий, принадлежавших Римской империи. Исторические реалии появления германской государственности легли в основу теории насилия, развитой К. Каутским, который считал, что «государство есть организация властвования завоевателей в целях поддержки и упрочения своего господства над покоренными» [3, с. 73].

По мнению русского генерала А. А. Брусилова, «германцы – военная нация, у которой голова давно закружилась от военных успехов 1864 г., 1866 г. и в особенности 1870–1871 гг.» [1, с. 73].

Учитывая тот факт, что особенности национальной культуры наиболее четко проявляются в языке, целесообразно исследовать проблему войны, используя методику когнитивного анализа для выявления основных семантических составляющих концепта «Kriegszeit», что предполагает изучение сущности данного понятия путем словарного и этимологического анализа.

Слово «Kriegszeit» в немецко-немецком словаре Wahrig «Deutsches Wörterbuch» трактуется как «Zeit, in der Krieg geführt wird» (время, в которое ведется война) [7, S. 895]. В словаре Duden данному слову дается следующее толкование: «Zeit, in der Krieg herrscht» (время, когда господствует война) [5].

Поскольку «Kriegszeit» является сложным существительным, то для раскрытия его глубинной сущности необходимо рассмотреть дефиниции слов «Krieg» и «Zeit» в отдельности.

В соответствии со словарем Wahrig, «Krieg» имеет два значения, второе из которых имеет переносный смысл: «bewaffnete Auseinandersetzung zwischen Staaten, Stämmen oder Völkern» (вооруженный конфликт между государствами, родами или народами), «ständiger Kampf, dauernde Feindschaft» (длительная борьба, вражда) [7, S. 894]. В словаре Duden – «mit Waffengewalt ausgetragener Konflikt zwischen Staaten, Völkern; größere militärische Auseinandersetzung, die sich über einen längeren Zeitraum erstreckt» (вооруженный конфликт между государствами, народами; крупное военное противостояние, которое протекает в течение длительного периода) [4].

Таким образом, краеугольным камнем дефиниций, представленных в обоих словарях, является признак вооруженной борьбы враждующих сторон.

Слово «Zeit» в используемых нами источниках имеет большую палитру значений. Так, Wahrig раскрывает содержание данного термина следующим образом: «Ablauf des Geschehens, Nacheinander des Erlebens» (ход событий, последовательность пережитого), «Aufeinanderfolge der Ereignisse» (последовательность событий), «bestimmter Abschnitt dieses Ablaufs, Zeitraum; Zeitalter, Epoche» (определенный период события, времени; век, эпоха), «Jahreszeit, Tageszeit» (время года, дня), «bestimmter Augenblick dieses Ablaufs, Zeitpunkt» (определенный момент), «Minuten, Stunden, Wochen» (минуты, часы, недели), «Uhrzeit» (показания часов) [7, S. 1687]. Duden интерпретирует «Zeit» в следующих значениях: «Ablauf, Nacheinander, Aufeinanderfolge der Augenblicke, Stunden, Tage, Wochen, Jahre» (течение, последовательность моментов, часов, дней, недель, лет), «Zeitpunkt; eng begrenzter Zeitraum; Uhrzeit; Einheitszeit,

Normalzeit» (момент; интервал времени; показания часов; средневропейское время, поясное время), «Zeitraum, Zeitabschnitt, Zeitspanne» (период, промежуток времени), «Zeitform, Tempus» (временная форма) [6].

Следовательно, употребление слова «Zeit» применительно к военным событиям, в соответствии с обоими словарями, соотносится с понятиями «ход и последовательность событий», «определенный период», «момент времени».

Учитывая более детальные трактовки каждого из составных элементов концепта «Kriegszeit», можно вывести иные его семантические значения: «ход военных событий», «определенный период вооруженного конфликта», «кульминационный момент военного противостояния», «военная эпоха», «недели, дни, часы войны» и т.д.

Анализ этимологии слова «Krieg» показывает, что оно происходит от древневерхненемецкого «chrēg», что означает «Hartnäckigkeit» (упрямство, упорство, настойчивость). Эти качества отражают позитивную коннотацию данного термина в историческом аспекте. В средневерхненемецком языке, кроме изменения письменной формы слова – «kriec», появились и новые смысловые оттенки: «Anstrengung» (тяготы), «Bemühen» (усилия, старания), «Streben» (стремления, побуждения), «Streit» (спор, ссора, столкновение), «Widerstand» (сопротивление), «Zwietracht» (раздор, разлад), «Kampf» (борьба) [7, S. 894]. Значения слова «Zeit» происходит от древневерхненемецкого «zīt», что соответствует современному «Abschnitt» (отрезок; период времени) и отражает сугубо математическую функцию деления пространства и времени [7, S. 1688].

Пословицы и поговорки можно назвать эмоционально-понятийным обобщением жизненного опыта народа. Этот опыт проверен многочисленными действиями многих поколений и содержит в себе рациональное зерно, которое всегда подскажет тот или иной выход из сложной ситуации [2, с. 5].

В этой связи, для полноты анализа концепта «Kriegszeit», необходимо обратиться к народной мудрости, отраженной в немецких пословицах о войне: «Krieg verzehrt, was Friede beschert» (Война уничтожает то, что дарит мир), «Geld führt den Krieg» (Деньги ведут войну), «Ein schlechter Friede ist besser als ein gerechter Krieg» (Худой мир лучше доброй ссоры), «In der Liebe und im Krieg sind alle Mittel gestattet» (В любви, как на войне, все средства хороши), «Im Krieg ist jedes Loch ein Bunker» (В войну каждая дыра – бункер), «Wer Krieg predigt, ist des Teufels Feldprediger» (Кто проповедует войну, тот священник дьявола).

Немецкие пословицы отражают сущность военного времени с точки зрения причин развязывания и ведения войны, ее негативных последствий, критически оценивают способы достижения цели любыми средствами, обличают проповедников военных конфликтов, выражают ее антигуманную суть. В то же время, исходя из смысла пословиц и этимологии термина «Krieg», ведение военных действий (будь то захват чужих территорий, будь то защита своего отечества) предусматривает необходимость проявления таких качеств, как упрямство, упорство, настойчивость.

В пословицах о времени четко отражаются особенности психологии и жизнедеятельности человека в условиях войны: «Die Zeit ist der beste Arzt» (Время – лучший лекарь), «Die Zeit heilt alle Wunden» (Время залечивает все раны), «Die Zeiten ändern sich, und wir ändern uns mit Ihnen» (Меняются времена, и мы меняемся вместе с ними). «Mit der Zeit gewöhnt man sich an alles» (Со временем ко всему привыкают), «Andere Zeiten, andere Sitten» (Другие времена, другие нравы).

Таким образом, концепт «Kriegszeit» имеет древние корни: войны велись на протяжении всей истории человечества и преследуют его и в настоящее время. История образования и развития германского государства явилась питательной средой, вызвавшей необходимость отражения времени ведения войны в языке. Толковые немецкие словари определяют ядро концепта «Kriegszeit» в наиболее обобщенном виде – «время, когда господствует война» – которое не дает развернутого отображения всех граней военного времени. В этой связи, возникает необходимость обращения к исследованию дефиниций составных частей концепта – «Krieg» и «Zeit», – что позволяет расширить ядро данного концепта. Обращение к этимологии данных понятий способствует дополнению палитры их значений. Изучение этноспецифического содержания концепта, отраженного в немецких пословицах, дает возможность установить соответствие между содержанием информационного слоя концепта и его ядром.

Список литературы

1. Брусилов А. А. Мои воспоминания. Москва: РОССПЭН, 2001. 464 с.
2. Желтов М. П. Практическая философия: учеб. пособие. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 2009. 152 с.
3. Клишас А. А. Теория государства и права: учебник / Российский университет дружбы народов, Юридический институт. М.: Статут, 2019. 512 с.
4. Duden Wörterbuch. Krieg. Электронный ресурс. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Krieg> (дата обращения: 15.04.20).
5. Duden Wörterbuch. Kriegszeit. Электронный ресурс. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kriegszeit> (дата обращения: 15.04.20).

6. Duden Wörterbuch. Zeit. Электронный ресурс. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zeit> (дата обращения: 15.04.20).

7. WAHRIG Deutsches Wörterbuch. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag GmbH, 2011. 1728 S.

References

1. Brusilov A. A. *Moi vospominaniya*. [My Reminiscences]. Moscow: ROSSPEN Publ., 2001. 464 p.

2. Zheltov M. P. *Prakticheskaya filosofiya: ucheb. posobie*. [Practical Philosophy: Textbook]. Cheboksary: Chuvash. un. Publ., 2009. 152 p.

3. Klishas A. A. *Teoriya gosudarstva i prava: uchebnik*. [Theory of State and Law: Textbook]. Moscow: Statut Publ., 2019. 512 p.

4. Duden Wörterbuch. Krieg. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Krieg> (data obrashcheniya: 15.04.20).

5. Duden Wörterbuch. Kriegszeit. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kriegszeit> (data obrashcheniya: 15.04.20).

6. Duden Wörterbuch. Zeit. Elektronnyj resurs. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Zeit> (data obrashcheniya: 15.04.20).

7. WAHRIG Deutsches Wörterbuch. Gütersloh/München: Wissen Media Verlag GmbH, 2011. 1728 S.

Сведения об авторах

Вальчак Дорота, аспирант Варшавского университета (Республика Польша, Варшава); e-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

Вигерина Людмила Ивановна, доцент Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, кандидат филологических наук, доцент (Санкт-Петербург); e-mail: livigerina@yandex.ru

Дубровская Евгения Аркадьевна, учитель русского языка и литературы Барлукской средней школы (Иркутская область, с. Барлук); e-mail: Dubrowskaya-ev@yandex.ru

Доукариева Улдай Кабахановна, заведующая кафедрой иностранных языков и переводческого дела Западно-Казахстанского инновационного технологического университета, кандидат филологических наук, профессор (Республика Казахстан, г. Уральск); e-mail: uldevr@hotmail.com

Коновалов Сергей Михайлович, доцент Минского государственного лингвистического университета, кандидат филологических наук, доцент (Республика Беларусь, г. Минск); e-mail: sm_konovarov@mail.ru

Кунусова Малика Сагандыковна, доцент Астраханского государственного университета, кандидат филологических наук (г. Астрахань); e-mail: mskunusova@yandex.ru

Лысенко Лидия Анатольевна, учитель русского языка и литературы средней школы № 3 г. Нижневартовска (г. Нижневартовск); e-mail: lla-08@mail.ru

Меркушов Станислав Федорович, главный специалист Центра русского языка и культуры Тверского государственного университета, кандидат филологических наук (г. Тверь); e-mail: stas2305@gmail.com

Мисяченко Светлана Викторовна, заведующая кафедрой русского языка и литературы Северо-Казахстанского государственного университета им. М. Козыбаева, кандидат филологических наук, доцент (Республика Казахстан, г. Петропавловск); e-mail: svet_mis74@mail.ru

Некоз Олеся Александровна, старший преподаватель Военной академии войсковой противовоздушной обороны Вооруженных Сил Российской Федерации им. маршала Советского Союза А. М. Василевского (г. Смоленск); e-mail: olesya.nekoz703@yandex.ru

Никольский Евгений Владимирович, профессор Ужгородской украинской богословской академии Карпатского университета им. Августина Волошина, доктор филологических наук, доктор богословия, профессор (Республика Украина, г. Ужгород,); e-mail: eugenius-09@ukr.net

Ничипоров Илья Борисович, профессор Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, доктор филологических наук, доцент (Москва); e-mail: il-boris@yandex.ru

Умарова Гульнара Сидагалиевна, доцент Западно-Казахстанского государственного университета им. М. Утемисова, кандидат филологических наук, доцент (Республика Казахстан, г. Уральск); e-mail: umarova_1959@mail.ru

Фролов Дмитрий Михайлович, аспирант Смоленского государственного университета (Смоленск); e-mail: d.f.dmitryfrolov@gmail.com

Шетэля Виктор, доцент Московского педагогического государственного университета, кандидат филологических наук (Москва); e-mail: szetela@mail.ru

About Authors

Doukariyeva Uldai, Head of Languages' Department West Kazakhstan Innovation Technological University, Candidate of Philological Sciences, Professor (Republic of Kazakhstan, Uralsk); e-mail: uldevr@hotmail.com

Dubrovskaya Evgenia, Teacher of Russian language and literature of Barluk secondary school (Russia, Irkutsk region, Barluk); e-mail: Dubrowskaya-ev@yandex.ru

Frolov Dmitry, Postgraduate Student at Smolensk State University (Russia, Smolensk); e-mail: d.f.dmitryfrolov@gmail.com

Konovalov Sergey, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Minsk State Linguistic University, Docent (Republic of Belarus, Minsk); e-mail: sm_konovalov@mail.ru

Kunusova Malika, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Astrakhan State University, Department of Modern Russian Language, Docent (Russia, Astrakhan); e-mail: mskunusova@yandex.ru

Lysenko Lidia, Teacher of the Russian language and literature of secondary school No. 3 of Nizhnevartovsk (Russia, Nizhnevartovsk); e-mail: lla-08@mail.ru

Merkushov Stanislav, Chief Specialist of the Center for Russian Language and Culture of Tver State University, Candidate of Philological Sciences (Russia, Tver); e-mail: stas2305@gmail.com

Misyatenko Svetlana, Head of the Department of Russian Language and Literature of North Kazakhstan State University named after M. Kozybaev, Candidate of Philological Sciences, Docent (Republic of Kazakhstan, Petropavlovsk); e-mail: svet_mis74@mail.ru

Nekoz Olesya, Associate Professor, Military Academy of Military Air Defense of the Armed Forces of the Russian Federation named after Marshal of the Soviet Union A. M. Vasilevsky (Russia, Smolensk); e-mail: olesya.nekoz703@yandex.ru

Nichiporov Iliya, Doctor of Philological Science, Professor, Lomonosov Moscow State University (Russia, Moscow); e-mail: il-boris@yandex.ru

Nikolsky Eugeny, Doctor of Philology (Dr. hab.), Doctor of Theology, Avgustyn Voloshyn Carpathian University, Professor (Republic of Ukraine, Uzhhorod); e-mail: eugenius-z@mail.ru

Umarova Gulnara, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Makhambet Utemisov West Kazakhstan State University, Docent (Republic of Kazakhstan, Uralsk); e-mail: umarova1959@mail.ru

Szetela Victor, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Moscow State Pedagogical University (Russia, Moscow); e-mail: szetela@mail.ru

Vigerima Lyudmila, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Pushkin State University, Docent (Russia, St. Petersburg); e-mail: livigerina@yandex.ru

Walczak Dorota, PhD Student at the Faculty of History University of Warsaw (Poland, Warsaw); e-mail: dorota.walczak1990@gmail.com

Требования к оформлению статей, представленных для публикации в научном журнале «Art Logos»

К публикации в журнале «Art Logos» принимаются статьи, отражающие широкий спектр проблем современного научного знания в области филологии.

Материал должен быть представлен тремя файлами:

1. Статья

Объем статьи – не менее 18 и не более 44 тыс. знаков с пробелами. Поля по 2,0 см; красная строка – 1,0 см. Шрифт Times New Roman Cyr, для основного текста размер шрифта – 14 кегль, межстрочный интервал – 1,5 пт.; для литературы и примечаний – 12 кегль, межстрочный интервал – 1,0 пт.

Примечания оформляются в виде постраничных сносок в автоматическом режиме Word.

Ссылки на литературу оформляются в тексте в квадратных скобках, например [7] или [5, с. 56–57]. Список литературы (в алфавитном порядке) помещается после текста статьи.

Русские источники необходимо **транслитерировать**, для автоматической транслитерации использовать программу на сайте <http://www.translit.ru>, вариант **BGN (Board of Geographic Names)**.

Фамилия автора печатается в правом верхнем углу страницы над названием статьи.

В левом верхнем углу страницы над названием статьи печатается присвоенный статье УДК и код ГРНТИ.

2. Автореферат

Автореферат содержит:

- название статьи и ФИО автора – на русском и английском языках;
- аннотацию статьи на русском и английском языках объемом не менее 1000 знаков с пробелами;
- ключевые слова и словосочетания (7–10 слов) на русском и английском языке.

3. Сведения об авторе

Фамилия, имя, отчество полностью, место работы и занимаемая должность, ученая степень, звание, почтовый адрес, электронный адрес, контактный телефон.

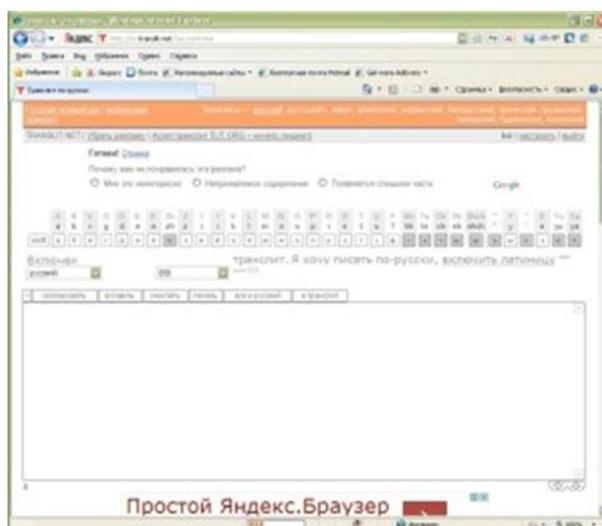
Примеры оформления библиографического описания различных источников и алгоритм их подготовки

Для транслитерации русского текста в латиницу в соответствии со стандартом BSI можно воспользоваться ссылкой <http://ru.translit.net/?account=bsi>. Обязательно использовать системы **автоматического** перевода кириллицы в романский алфавит; **не делать транслитерацию вручную**. Это позволит избежать ошибок транслитерации.

Перевод названия на английский можно сделать, например, с помощью программы «Переводчик Google» (<https://translate.google.ru>).

Краткая схема процесса преобразования ссылки:

1. Входим в программу **Translit.ru**. Выбираем вариант (BSI), получаем изображение всех буквенных соответствий. Вставляем в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажимаем кнопку «в транслит».



2. Копируем транслитерированный текст в готовящийся список References.

3. Переводим с помощью переводчика Google все описание источника, кроме авторов (название книги, статьи, постановления и т.д.) на английский язык, переносим его в готовящийся список (за транслитерированным названием). Перевод, безусловно, требует редактирования, поэтому эту часть необходимо готовить человеку, понимающему английский язык.

4. Объединяем описания в транслите и переводное, оформляя в соответствии с принятыми правилами. При этом необходимо раскрыть сокращения в указании места издания (Moscow и St. Petersburg) и исправить обозначение страниц на английский язык (вместо 1072 s. – 1072 p.).

5. Курсивом выделяем название источника и ссылка готова.

Пример:

Кочукова Е.В. Павлова О.В. Рафтопуло Ю.Б. Система экспертных оценок в информационном обеспечении учёных // Информационное обеспечение науки. Новые технологии: сб. науч. тр. / Калёнов Н.Е. (ред.). – М.: Научный Мир, 2009. – 342 с. – С. 190–199.

Вставляем в программу Translit, получаем:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh // Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. – M.: Nauchnyi Mir, 2009. – S. 190–199.

Преобразуем транслитерированную ссылку:

1) убираем специальные разделители между полями (“/”, “–”);

2) в квадратных скобках после транслитерации пишем перевод заглавия статьи и названия источника на английский язык;

3) пишем на английском языке полное место издания и обозначение страниц (издательство оставляет транслитерированным). Издательство лучше обозначать добавлением слова Publ. (факультативно).

4) конечный результат:

Kochukova E.V. Pavlova O.V. Raftopulo Iu.B. *Sistema ekspertnykh otsenok v informatsionnom obespechenii uchenykh* [The peer review system in the information providing of scientists] *Informatsionnoe obespechenie nauki. Novye tekhnologii: Sb. nauch. tr. 57* [Information Support of Science. New Technologies: Collected papers]. Moscow: Nauchnyi Mir Publ., 2009, pp. 190–199.

Научный журнал

ART LOGOS
(ИСКУССТВО СЛОВА)

№ 2(11)

Оригинал-макет *Н. П. Никитиной*

Подписано в печать 23.06.2020. Формат 60x84 1/16.
Гарнитура Times New Roman. Печать цифровая.
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 500 экз. Заказ № 1641

Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина
196605, Санкт-Петербург, г. Пушкин, Петербургское шоссе, 10